Van Eyck

Scanned with OKEN Scanner

La Rulli ari"
11. sept. 1975
Fam. Matou

Scanned with OKEN Scanner

CLASICII PICTURII UNIVERSALE

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Van Eyck

EDITURA
MERIDIANE
BUCUREȘTI,
1975

ANTOLOGIA DE TEXTE, SELECȚIA IMAGINILOR ȘI CRONOLOGIA:
GHEORGHE SZÉKELY

TRADUCEREA:
SORIN MĂRCULESCU și NICOLAE REITER

REDACTOR:
VICTOR ADRIAN

SUPRACOPERTA:
IOANA DRAGOMIRESCU

PREZENTARE GRAFICĂ:
MIHAIL BOITOR

TEHNOREDACTOR:
PETRE DUMITRU

Toate drepturile sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

AVERTISMENT

Volumul de față, din motive lesne de înțeles, nu urmărește să ofere soluții categorice unor probleme controversate, care preocupă lumea istoricilor de artă de aproape un veac.

După cum se știe, unii cercetători se declară partizani ai tezei tradiționale potrivit căreia creația eyckiană se împarte între cei doi frați, Hubert și Jan van Eyck.

În același timp, o serie de alți istorici de artă, la fel de reputați, susțin teza contrară care respinge — ca nefondată — ideea existenței lui Hubert, atribuind întreaga operă lui Jan van Eyck.

O altă legendă de largă notorietate, pusă în circulație de Lampsonius și Vasari, reluată de Van Mander și repetată pînă în zilele noastre, este cea a «descoperirii picturii în ulei» de către frații Van Eyck.

Sensibili la adevărata revoluție picturală determinată de arta lui Van Eyck, admiratorii acesteia simțeau nevoia s-o explice printr-o invenție tehnică, materială. Infirmarea acestui al doilea mit, departe de a diminua contribuția eyckiană, îi sporește amploarea, atestînd că marea cotitură determinată de arta acestui genial creator nu se limitează numai la probleme de tehnică, de meșteșug, ci rezidă, înainte de toate, într-o viziune nouă, modernă asupra artei, într-o concepție fundamental diferită asupra omului și a lumii în ansamblul ei.

Ne-am propus să realizăm o selecție din documentele și textele esențiale consacrate lui Van Eyck, începînd cu contemporanii artistului și pînă la exegeții lui din zilele noastre.

Antologia urmărește în același timp demonstrarea avatarurilor înregistrate în decursul secolelor de concepțiile asupra artei în general, și a picturii lui Van Eyck în special. Totodată însă, și înainte de toate, ea încearcă să contureze din succesiunea sau chiar controversa unor păreri autorizate, o imagine cît mai complexă a creației eyckiene, piatră de hotar și una din culmile inegalate ale picturii universale.

GHEORGHE SZÉKELY

Scanned with OKEN Scanner

I. DOCUMENTE ŞI VECHI MĂRTURII DESPRE VAN EYCK

1426. La 18 septembrie s-a stins din viaţă Hubertus van Eyck, cel mai remarcabil dintre pictori, pe care îndeobşte l-au numit Apelles neerlandezul.

Cronica mînăstirii franciscane
din Than (Alsacia). Secolul al XV-lea

(Adnotările lui Jan van Eyck pe un crochiu — păstrat la Dresda — executat în vederea realizării unui portret al cardinalului Albergati. Textul prezintă un mare interes pentru studierea manierei de a picta a lui Jan van Eyck, care percepea semitonurile. Scrisul a pierdut mult din claritate; iată ce se mai poate descifra:)

... frunţii... fragede şi nasul în tonalitatea sangvină, cu păr blond încărunţit, negi purpurii, ochi... negru în jurul... brun-gălbui şi alb-albăstriu... contururile în alb destul de luminos... în părţi... buzele foarte alburii... purpur, părul din barbă foarte cenuşiu... foarte dulce... roşiatic...

1431

(Epitaf de pe o coloană din biserica Sf. Donatus Bruges, reprodus de Van Mander:)

Aci odihneşte, strălucind prin nemăsuratu-i merit, Jan,
Cu rare înzestrări pentru pictură;
A zugrăvit oameni şi pămîntul cu flori semănat,
Totul după natură.
Cuvine-se ca Fidias şi Apelles să-i dea întîietate,
Iar Policlet îi este mai prejos.
Crude dar, crude spuneţi-le Parcelor
Care un asemenea bărbat ne-au răpit.
Cu lacrimi să plîngem răul făcut fără de leac
Şi Domnului să ne rugăm în ceruri să-l ţie.

Secolul al XV-lea

PICTOR HUBERTUS E EYCK. MAIOR QUE NEMO REPERTUS
INCEPIT. PONDUS Q(UOD) IOANNES ARTE SECUNDUS
[FRATER PERF]ECIT. IUDOCI VIJD PRECE FRETUS.
VERSV SEXTA *MAI* VOS *COLLOCAT* ACTA TVERI[1]

(Pictorul Hubert [van] Eyck, de nimeni întrecut,
A început, iară Jan, [fratele său], al doilea întru artă
[A isprăvit] lucrarea, îmboldit de Jodocus Vijdt.
Prin acest stih, a şasea zi din mai vă poftește să veniţi a privi opera desăvîrşită.)

Inscripţie pe partea exterioară a voleurilor
altarului din Gand. 1432 (?)

Joannes Gallicus (Jan van Eyck, N. N.) este socotit căpetenia pictorilor din veacul nostru, nespus de priceput în ştiinţe, cu osebire în geometrie şi în artele ce sînt în legătură cu îmbogăţirea picturii. Pe acest temei i se pune în seamă găsirea multor lucruri despre însuşirile culorilor, deprinse de el din tradiţiile antichităţii, din citirea lui Pliniu şi a altor (autori).

BARTOLOMEO FACIO (FAZIO, FACIUS), (1454—1455)

(Dialog despre utilizarea «perfectă» a culorilor în ulei de către Jan van Eyck.)

— (...) toate aceste culori pot fi aşternute şi cu ulei, aceasta însă este o altă practică, şi o altă metodă frumoasă (în mîinile cui se pricepe s-o folosească). În Germania (sic, N.N.) se pictează bine în acest chip; printre (aceşti artişti) mai cu seamă Giovanni da Bruggia şi maestrul Ruggieri (Jan van Eyck şi Rogier van der Weyden, N.N.) au întrebuinţat perfect culorile în ulei.
— Spune-mi cum se pictează în ulei şi ce fel de ulei se foloseşte?
— Uleiul este cel din sămînţă de in.
— Nu e prea închis? *(obscuro)*
— Ba da, dar asta se poate evita; nu cunosc procedeul, dacă nu cumva constă în a-l pune într-un mic vas şi a-l lăsa aşa o bucată de vreme. E drept că se spune că ar exista un mijloc de a-l prepara mai rapid.

ANTONIO AVERULINO FILARETE. 1464

Şi în principala biserică parohială (din Gand, N.N.) cu hramul Sfîntului Ioan, se află un cor înalt şi foarte mare şi sub acest cor dantelat un deambulatoriu cu numeroase capele. Pe mîna

[1] Ultimul rînd al catrenului cuprinde — conform unui obicei al timpului — o *cronogramă*. Literele scrise în original cu majuscule roşii (la noi *cursive*), citite drept cifre romane, dau anul 1432, data probabilă a terminării Altarului Mielului Mistic (N.N.)

dreaptă e o capelă în care se găseşte un tablou cu două figuri pe cele două laturi ale sale, Adam de partea dreaptă şi Eva de partea stîngă, (sic, N.N.) în mărime aproape naturală şi goi, zugrăviţi în ulei cu atîta desăvîrşire şi adevăr, atît în ce priveşte proporţiile membrelor şi carnaţia cît şi modeleul, încît nu-i o îndrăzneală a spune că această pictură netedă e cea mai frumoasă operă din toată creştinătatea (. . .).

ANTONIO DE BEATIS. 1518

. . . şi cînd am ajuns la Gand, a venit la mine decanul pictorilor aducînd cu el pe cei din fruntea breslei lor, care mi-au arătat multă cinstire (. . .). Miercuri dimineaţa m-au condus la turnul Sf. Ioan, de unde am cuprins cu vederea tot oraşul mare şi minunat (. . .). Apoi am văzut altarul[1] lui Ioan (Jan van Eyck, N.N.), o pictură cu totul minunată, şi îndeosebi Eva, Maria şi Dumnezeu-Tatăl sînt foarte bine . . .

ALBRECHT DÜRER. 1520

Lucrînd în Flandra, Giovanni da Bruggia (Jan van Eyck), pictor foarte preţuit în acea ţară pentru deosebita îndemînare pe care o căpătase în meşteşugul său, s-a apucat să încerce tot felul de culori; şi, ca unul căruia îi plăcea alchimia, a prins să se îndeletnicească şi cu fabricarea a numeroase uleiuri, pentru a face din ele lacuri şi altele, după cum le trece prin minte oamenilor scormonitori din fire, aşa cum era el. Într-una din zile, după ce trudise din greu să picteze un tablou, pe care îl dusese la bun sfîrşit cu multă iscusinţă, l-a dat cu lac şi l-a pus, potrivit obiceiului, să se usuce la soare. Dar, fie din pricina căldurii zăpuşitoare, fie din pricină că lemnul fusese prost încleiat sau nu îndeajuns de uscat, tabloul s-a desfăcut în bucăţi, stricîndu-se îngrozitor. Văzînd stricăciunea pe care i-o făcuse căldura soarelui, Giovanni s-a hotărît să facă în aşa fel încît soarele să nu le mai poată dăuna niciciînd operelor sale. De aceea, ajungînd să se scirbească atît de lac, cît şi de pictura în tempera, a început să se gîndească la felul în care ar putea afla un lac care să se usuce la umbră, fără a mai fi nevoie să-şi aşeze picturile la soare. Şi astfel, după de a încercat tot soiul de materii, cînd curate, cînd amestecate între ele, a descoperit că, dintre toate cîte le încercase, uleiul de sămînţă de in şi cel de nuci se uscau mai repede decît celelalte. Acestea, deci, fierte împreună cu alte substanţe cunoscute de el, i-au dat acel lac pe care nu numai el, ci toţi pictorii din lume îl doriseră vreme îndelungată. Făcînd încercări cu multe alte substanţe, a văzut că, amestecîndu-le cu aceste uleiuri, vopselele căpătau o strălucire mult mai puternică, şi că, uscîndu-se, nu numai că nu se temeau de apă ci, dimpotrivă, culorile deveneau atît de aprinse, încît străluceau singure, fără ajutorul lacului; dar şi mai de mirare i s-a părut faptul că vopselele se îmbinau între ele mult mai bine decît cele amestecate cu apă. Bucurîndu-se mult de o asemenea descoperire, Giovanni, după cum era şi de aşteptat, a început numeroase lucrări, umplînd cu ele întreaga ţară, spre marele său folos şi spre bucuria de necrezut a compatrioţilor săi, ajungînd ca, ajutat de experienţa zilnică, să dea la iveală lucrări din ce în ce mai mari şi mai bune. Nu după multă vreme, împrăştiindu-i-se faima nu numai în Flandra, ci şi în Italia şi în multe alte părţi ale lumii, descoperirea lui Giovanni a trezit în artişti dorinţa înflăcărată de a şti ce anume făcea el ca să dea operelor sale o asemenea desăvîrşire.

GIORGIO VASARI. 1550

(Către Hubert van Eyck)

O, Hubert, fratele tău şi cu tine primit-aţi nu demult laudele binemeritate ale Muzei noastre. Dacă ele nu-s îndestulătoare, adaugă-le-o pe aceasta: că mulţumită ţie, fratele şi elevul tău te întrece. Aşa ne învaţă opera ce se vede la Gand şi după care, fermecat, regele Filip şi-a poruncit o copie făcută de iscusita mînă a lui Coxcie, pentru a o trimite în Spania.

(Jan van Eyck, vorbind despre el însuşi, spune:)

Eu, care cel dintîi mi-am dat seama de chipul în care se amestecă frumoasele culori cu uleiul de in, dimpreună cu fratele meu Hubert, am uimit curînd oraşul Bruges prin această descoperire pe care, poate, Apelles n-ar fi putut-o

[1] Altarul Mielului Mistic (N.N.)

face și pe care cutezarea noastră avea s-o răspîndească pretutindeni în lume.

DOMENICO LAMPSONIUS. 1572

. . . ceea ce nici grecii, nici romanii și nici celelalte popoare nu au ajuns să înfăptuiască, în ciuda strădaniilor lor, i-a fost dat să împlinească vestitului Jan van Eyck (. . .) născut pe malul încîntătorului riu Maas, de acum înainte rivalul Arnului, al Padului, al năvalnicului Tibru, căci malurile sale au fost străluminate de o asemenea văpaie încît Italia, pămînt al artelor, a rămas uluită.

CAREL VAN MANDER. 1604

II. FUNDALUL ISTORICO-SOCIAL AL ÎNCEPUTURILOR PICTURII NEERLANDEZE

În Țările de Jos întîia perioadă artistică durează cam un secol și jumătate, desfășurîndu-se de la Hubert van Eyck pînă la Quentin Matsys. Are drept cauză o renaștere, cu alte cuvinte o amplă creștere a prosperității, belșugului și spiritului. Aici, ca și în Italia, cetățile au fost de la bun început înfloritoare și aproape libere. În secolul al XIII-lea robia era abolită în Flandra . . . Din secolul al VII-lea și al IX-lea Bruges, Anvers și Gand sînt porturi sau tîrguri înzestrate cu privilegii . . . se practică marele negoț . . . aici e antrepozitul Sudului și Nordului (. . .). Marile orașe înțesate de populație, străzile înguste, cîmpiile tăiate de canale adînci nu sînt bune pentru desfășurarea cavaleriei baronilor. Iată de ce rețeaua feudală, atît de strînsă și apăsătoare în restul Europei, a trebuit în Flandra să-și lărgească ochiurile. (. . .) Cetățile se ridică mereu și, din răscoală în răscoală, își păstrează cea mai mare parte a libertăților, pînă și sub prinții Casei de Austria. Secolul al XIV-lea este epoca eroică și tragică a Flandrei. (. . .) În aceste furnicare tulburate, belșugul și deprinderea acțiunii personale întrețineau curajul, neastîmpărul, îndrăzneala și chiar sfidarea, toate excesele unei forțe enorme și brutale; acești țesători sînt oameni întregi și, cînd dai de oameni, te poți aștepta să dai curînd și de artă.
Atunci e de ajuns o clipă de prosperitate; sub această rază de soare, ceea ce se pregătise iese la iveală. Către sfîrșitul secolului al XIV-lea, Flandra este, împreună cu Italia, tărîmul cel mai productiv, mai bogat, mai înfloritor din Europa . . .

HIPPOLYTE TAINE

Printre pictorii neerlandezi mai vechi, figuri proeminente sînt mai ales frații Van Eyck, (. . .) încă de la începutul secolului al XV-lea. Măiestria lor a început să fie din nou prețuită abia în timpul din urmă. Cum se știe, ei sînt numiți descoperitori ai picturii în ulei sau, cel puțin, sînt considerați ca maeștrii care au perfecționat acest fel de pictură. Dat fiind pasul mare făcut de ei înainte, s-ar putea crede că ar fi posibil să fie arătată aici o gradație a perfecționării artei pictatului care să pornească de la vechi începuturi și să meargă pînă la cei doi Van Eyck. Dar nu ni s-au păstrat monumente istorice de artă care să ne vorbească despre un astfel de progres treptat. Pînă acum, început și desăvîrșire ni se prezintă date deodată, deoarece o pictură mai perfectă decît aceea pe care ne-au dat-o acești frați aproape că nu poate exista. În afară de aceasta, operele ce ne-au rămas, opere din care tipicul este deja înlăturat și depășit, dau dovadă nu numai de mare măiestrie în ceea ce privește desenul, poziția, gruparea, caracterizarea interioară și exterioară, căldura, claritatea, armonia și finețea coloritului, caracterul grandios și închegat al compoziției, ci și întreaga bogăție a picturii în ce privește mediul naturii înconjurătoare, accesoriul arhitectonic, fundalele, orizonturile, luxul și varietatea stofelor, îmbrăcămintea, felul armelor, al podoabelor etc. este deja tratată cu o astfel de fidelitate, cu atita simț pentru pictural și cu o astfel de virtuozitate, încît nici chiar secolele de mai tîrziu nu pot arăta ceva mai desăvîrșit sub aspectul profunzimii și al veridicității.

G.W.F. HEGEL

În momentul cînd Jan van Eyck ajunge la deplina conștiință a personalității și a mijloacelor sale de expresie, Războiul de o sută de ani continuă, și pentru a răzbuna uciderea tatălui său, ducele de Burgundia, care domnește în Flandra și Brabant, trece de partea englezilor. Trupele sale luptă împotriva celor ale lui Carol

Scanned with OKEN Scanner

al VII-lea și nu se poate uita că un ofițer burgund a capturat-o pe Ioana d'Arc în fața Compiègne-ului asediat. Cîțiva ani mai tîrziu, pacea de la Arras îl împacă pe Filip cel Bun cu Franța, dar în același timp îi consfințește puterea și-i aduce ținutul Auxerrois, burgurile de pe rîul Somme și alte orașe. Chiar de pe acum Filip visează la o coroană regală: domeniile îi sînt atît de întinse și a izbutit atît de bine să le unifice — a cumpărat comitatul Namur în 1421, a dobîndit Hainautul, Olanda și Zeelanda în 1428, a luat Brabantul și Limbourgul doi ani mai tîrziu, Luxemburgul în 1432, impunîndu-și protectoratul senioriilor ecleziastice de la Cambrai și Liège —, încît a cutezat să creeze pe de-a-ntregul Țările de Jos, nume nou ce nu avea să mai dispară de pe harta Europei.

Vremuri de glorie: nici o Curte n-o egalează în fast pe cea a lui Filip cel Bun. Artele, literele, științele găsesc aici adăpost și protecție și, în ciuda conflictelor sociale și revoltelor politice — datorate mai cu seamă străvechilor tradiții de autonomie comunală — care tulbură profund, în anumite momente, viața acestor regiuni raliate sau cucerite, ele cunosc belșugul și siguranța.

. . . . . .

Iată ambianța în care maeștrii primei școli flamande au trăit, săvîrșindu-și opera. Fiecare reacționează altfel, după împrejurări și temperament, dar nici unul nu se sustrage pasiunilor colective care îi solicită pe compatrioții săi.

Ei au trăit din rodul vînzării tablourilor, bucurîndu-se de stimă. Unii, ca Dirk Bouts și Memling, au dus o viață burgheză și au avut clienți generoși printre concetățeni sau printre străinii care locuiau în Flandra. (. . .)

Alții s-au bucurat mai direct de favorurile fie ale Casei de Burgundia, fie ale anumitor municipalități, fie, în sfîrșit, ale cîtorva personaje care jucau un rol important în cîrmuirea Țărilor de Jos. E cazul lui Van Eyck, care a îndeplinit chiar o misiune diplomatică în Portugalia. (. . .)

Cu toate acestea, și-au păstrat cu toții independența și, dacă au beneficiat de anumite favoruri, nu au acceptat niciodată — ca atîția pictori ai Renașterii — să se pună în slujba exclusivă a principelui. Găseau comenzi și sfaturi mai degrabă în lumea negustorilor bogați, a magistraților, și se poate spune că nu a existat nici o prăpastie care să-i separe pe acești oameni, dintre care unii dobîndiseră o nemăsurată faimă și averi confortabile, de poporul din care ieșiseră. Corporația pictorilor își avea locul în rînd cu celelalte și alcătuirea ei nu era diferită: puternic ierarhizată, le impunea tinerilor stagii extrem de lungi și probe succesive înainte de a le permite să aibă, la rîndul lor, un atelier independent.

. . . . . .

În preajma fiecărei personalități proeminente au existat ateliere. Iar operele care ieșeau din aceste ateliere sînt așezate azi alături de cele ale maeștrilor, astfel încît adesea ne străduim să descifrăm curba evoluției lor bizuindu-ne pe tablouri de care nu răspund decît indirect.

PAUL COLIN

De mai bine de patru sute de ani Flandra devenise (în sec. XV, N.N.) un asemenea focar de viață, încît nu se putea să nu fie, în același timp, și un focar de artă. Încă din secolul al XI-lea se vorbea de Bruges, Gand, Ypres, mare atelier de țesătorie și vopsitorie în care fermenta un popor de muncitori săraci, dar grupați în ghilde puternice, care, la chemarea clopotelor de alarmă, se ridicau în masă pentru a apăra, împotriva regelui Franței, libertățile lor municipale, privilegiul și averea negustorilor. În secolul al XV-lea, Bruges și Gand îi puneau stavilă lui Filip cel Frumos. Și totul într-un tumult care dezvelea profunzimi de viață în stare să se reverse în afara cuprinsului lor și să zămislească o acțiune morală irezistibilă la ceasul potrivit. Tot acolo, arta s-a născut din voința de a afirma o forță nouă, apropiată omului și potrivnică morții.

. . . . . .

După ce Flandra, în secolul al XV-lea, și-a altoit pe observarea malițioasă și nevinovată a miniaturiștilor francezi pasiunea pentru adevăratul peisaj, pentru adevăratul chip omenesc, scrutate în amănuntele lor cele mai mărunte și cele mai masive, sinteza din care va ieși pictura Europei de Nord-Vest e aproape înfăptuită (. . .). Frații van Eyck erau așteptați. Nu e de mirare să-i vezi atît de siguri de ei înșiși, nemaiavînd aproape nimic din primitivi, de parcă și-ar fi simțit în urmă o tradiție deja îndelungată.

ÉLIE FAURE

Scanned with OKEN Scanner

Un extraordinar avînt economic, binefăcător pentru oraşe, ia naştere la sfîrşitul secolului al XII-lea datorită stabilirii unui drum direct de schimburi comerciale de la Bruges la Köln, trecînd prin Gand, Bruxelles, Saint-Trond şi Maastricht. Prim jalon al unei unificări a provinciilor, el îi îmbogăţeşte pe ţesătorii din Flandra, pe cultivatorii din Brabant, pe meşterii arămari din Ardeni. Comunele burgheze se organizează deci independent de suveran şi adesea împotriva lui. La Liège, la Bruxelles, la Courtrai, la Tournai şi mai cu seamă în cele « cinci oraşe prospere » din Flandra postavului, Ypres, Gand, Bruges, Lille şi Douai, se pregătesc, în momentul în care îşi face apariţia o conştiinţă naţională, ca urmare a prosperităţii economice, condiţiile unei mari arte, aceea a secolului al XV-lea.

(. . .) În pictură nu a existat un stil flamand înainte de Van Eyck. Dealtfel, la Paris era în floare pe atunci stilul « internaţional » (goticul internaţional, N.N.), uşor de recunoscut, între anii 1370 şi 1415, atît la Praga cît şi la Siena, la Barcelona sau la Köln, şi reprezentat cu nuanţe de Maestrul *Orelor din Rohan*, de Altichiero, de Maestrul altarului din Tîebon, de Konrad von Soest sau Pere Serra. Artiştii din Nord care lucrează în Franţa (Jean Malouel, Melchior Broederlam, fraţii Limbourg . . .etc.) adoptă cu toţii acest stil.

Începuturile picturii flamande au fost îndelung căutate în operele acestor pictori ca şi în unele altare conservate în Belgia. Astăzi sîntem mult mai sensibili la ruptura pe care tablourile lui Van Eyck o reprezintă faţă de stilul internaţional. Abia o dată cu Van Eyck, într-o nouă înţelegere picturală a spaţiului, a volumului, a luminii,un univers fără seamăn se dezvăluie în faţa ochilor noştri uimiţi.

ROBERT GENAILLE

III. SPIRITUL UMANIST ŞI OPERA LUI VAN EYCK

La sfîrşitul celui de al treilea şi începutul celui de al patrulea deceniu al secolului al XV-lea, în Europa îşi fac apariţia pictori care dau glas noilor idei, mai cu seamă în domeniul religiei şi moralei. Aceste opere mărturisesc o concepţie neobişnuită despre raporturile dintre om şi divinitate, şi care se află la originea acelei culturi şi viziuni poetice cunoscute sub numele de Renaştere. Astfel sînt, de exemplu, frescele executate de Masaccio în 1426 în capela Brancacci del Carmine la Florenţa şi polipticul *Mielului Mistic* pe care Jan van Eyck îl termină în 1432 pentru catedrala Saint-Bavon din Gand. În aceste picturi, cei doi maeştri, deşi recurg la metode, la imagini diferite, ba chiar opuse uneori, au dat formă figurativă unui concept religios şi moral care poate fi definit astfel: echilibrul senin între raţiune şi natură, între ştiinţă şi istorie. De acum înainte ei urmăreau să descrie nu revelaţiile simbolice ale unei entităţi transcendente sau particularităţile curioase şi plăcute ale vieţii care condimentează o confabulaţie în stil de curte, ci anumite aspecte ale realităţii anume alese pentru a ilustra această teorie: natura e forma perfectă şi însăşi substanţa adevărului. Un adevăr ce rezidă în această relaţie spaţio-temporală în care se situează istoria, conştiinţa, judecata, aşa încît « cunoaşterea, experienţa şi ştiinţa naturii să fie replăsmuite de mintea omenească » (Gnudi). Căile care duc la această reprezentare lucidă şi sinceră a *Adevărului absolut*, a *Adevărului actual* şi la certitudinea morală şi intelectuală subsecventă, pot dealtminteri să ne pară contrarii. În atare condiţii, se poate exprima noua trezire la conştiinţă a omului, prezenţa lui în spaţiu şi activitatea lui în lume, fie mulţumită unei sinteze care nu zăboveşte asupra detaliilor neimportante, fie analizînd cu o scrupuloasă obiectivitate cele mai mărunte aspecte ale realităţii cu convingerea că totul, în natură, se împărtăşeşte din structura ei şi contribuie la desăvîrşirea ei globală. Această recurgere la sinteză şi analiză se deosebeşte esenţial de procedeele artiştilor *gotici*, care, prea puţin preocupaţi de a da forme simbolice conceptelor de transcendenţă sau de a statornici norme în materie de decorare, se rătăceau cu o fermecătoare curiozitate şi cu o artă desăvîrşită în descrierea fascinantă, dar sustrasă oricărei reguli obiective, a unui microcosm rîvnit ca un regat fabulos. Masaccio şi Van Eyck, prin *reprezentările*, prin *regizarea* lor revoluţionare, au făcut tabula rasa acest repertoriu, inaugurînd era Renaşterii în pictură, adică acea perioadă care, în mărturiile sale poetice,

Scanned with OKEN Scanner

a ţinut seamă de raţiunea unitară, ştiinţifică, logică şi morală ce constituie substanţa naturii.

FRANCO RUSSOLI

În secolul al XV-lea se produce (şi în Flandra, N.N.) o lentă desprindere de misticismul medieval; pictorii încep să se pasioneze pentru însuşirile reale ale obiectelor, pentru natura lucrurilor, pentru spectacolul universului şi asemănarea corpurilor, a figurilor.

PAUL FIERENS

Pînă în secolul al XV-lea marea frescă picturală (. . .) cu figuraţie de masă era oarecum omogenă. Numeroasele ei personaje făceau acelaşi lucru sau erau prezentate în aceeaşi înfăţişare. Gravurile medievale cu teme de lupte înfăţişau două armate faţă în faţă, cu o suprapunere nesfîrşită de coifuri şi de suliţe la fel. Tablourile sacre prezentau aceeaşi suprapunere nesfîrşită de capete şi de nimburi identice. (. . .)
. . . veacul al XV-lea este primul care, concepînd fresce uriaşe cu o figuraţie umană numeroasă, sparge vechea uniformitate, împărţind totul în grupuri, care, înlăuntrul aceluiaşi ansamblu, execută fiecare altceva sau relevă mereu cîte o altă atitudine. Aşa apar în acel veac bogatele compoziţii ale lui Van Eyck (. . .).

EDGAR PAPU

În zilele obişnuite, cînd aripile polipticului (Altarul din Gand, N.N.) erau închise, privitorul nu vedea decît faţa exterioară, care reprezenta un fel de prolog al misterelor. În partea de sus a panourilor era înfăţişată Bunavestire. (. . .) Tabloul este aproape lipsit de acţiune, de mişcare, el nu înfăţişează decît o stare de liniştită contemplaţie. Figurile se află într-o încăpere joasă şi spaţioasă; pe un perete, într-un dulap sculptat, bine proporţionat, se vede un serviciu de spălat din aramă, pictat cu uimitoare finete; prin fereastră, prin care pătrund razele soarelui, se zăresc case burgheze mărunte.

. . . . . .

În zilele festive, altarul se deschidea. Imaginea ce se oferea atunci privirilor credincioşilor era într-adevăr o îmbătare, o desfătare a ochilor. În muzică se desemnează prin *tutti* momentul în care întreg ansamblul numeroaselor instrumente răsună simultan. Impresia produsă de altarul din Gand poate fi comparată cu muzica marelui compozitor al şcolii franco-flamande din secolul al XV-lea, Dufay, unul din creatorii polifoniei moderne, care a scris corale, în care glasuri gingaşe se unesc într-o voioasă armonie vocală.
În poliptic sînt reprezentate temele tradiţionale: sus — « Deisis » (Cristos, Maria şi Ioan), îngerii, apoi Adam şi Eva; jos — viziunea din apocalips şi adoraţia Mielului de către cei drepţi şi sfinţi. Aceste teme, de adînc misticism, au fost transformate în altarul din Gand într-o imagine picturală plină de un pronunţat farmec poetic. Deisis nu este o reprezentare solemnă, ceremonioasă, ca la bizantini. Toate trei figurile principale sînt înfăţişate şezînd: veşmintele lor strălucesc şi sclipesc de brocarturi, pietre preţioase şi aur, contrastînd izbitor cu nuditatea de o mişcătoare modestie şi pudicitate a primilor oameni, care iau parte la această sărbătoare. Sclipirii aurului şi pietrelor din panourile superioare îi corespunde bogăţia de culori a naturii în scena adoraţiei. Aici sînt reprezentate şi darurile pămîntului, specii rare de arbori, ierburi şi flori, împrăştiate pe pajişte şi a căror strălucire rivalizează cu aceea a nestematelor. Sîngelui vărsat de mielul mistic îi este opusă «fîntîna vieţii», din care ţîşneşte apa ce umezeşte pămîntul. Toate speculaţiile abstracte sînt transpuse în forme perceptibile, concrete: Ierusalimul ceresc este Utrechtul cu turnurile sale gotice; schimnicii, asceţii şi sfinţii sînt portrete de contemporani ai artistului, printre care se află poate şi el însuşi. Viziunea din apocalips a fost transformată de pictor în imaginea unui paradis terestru, în care o sumedenie de oameni şi-au găsit fericirea şi preamăresc creaţiunea.

. . . . . .

Aşa cum se întîmplă adeseori, Van Eyck, cel dintîi care a privit lumea sub un unghi de vedere nou, a văzut-o încă în integralitatea ei, în toată bogăţia şi multiplicitatea ei. Pictura lui Van Eyck reprezintă un caz rar, aproape unic în arta Occidentului, o redare a impresiilor vizuale în totalitatea lor, ţintind la recrearea realului şi pătrunsă totodată de căldură şi simpatie, fiind cu totul lipsită de naturalismul cam rece al picturii de mai tîrziu. Lucrările primului realist din Ţările de Jos fac o impresie mai puternică

Scanned with OKEN Scanner

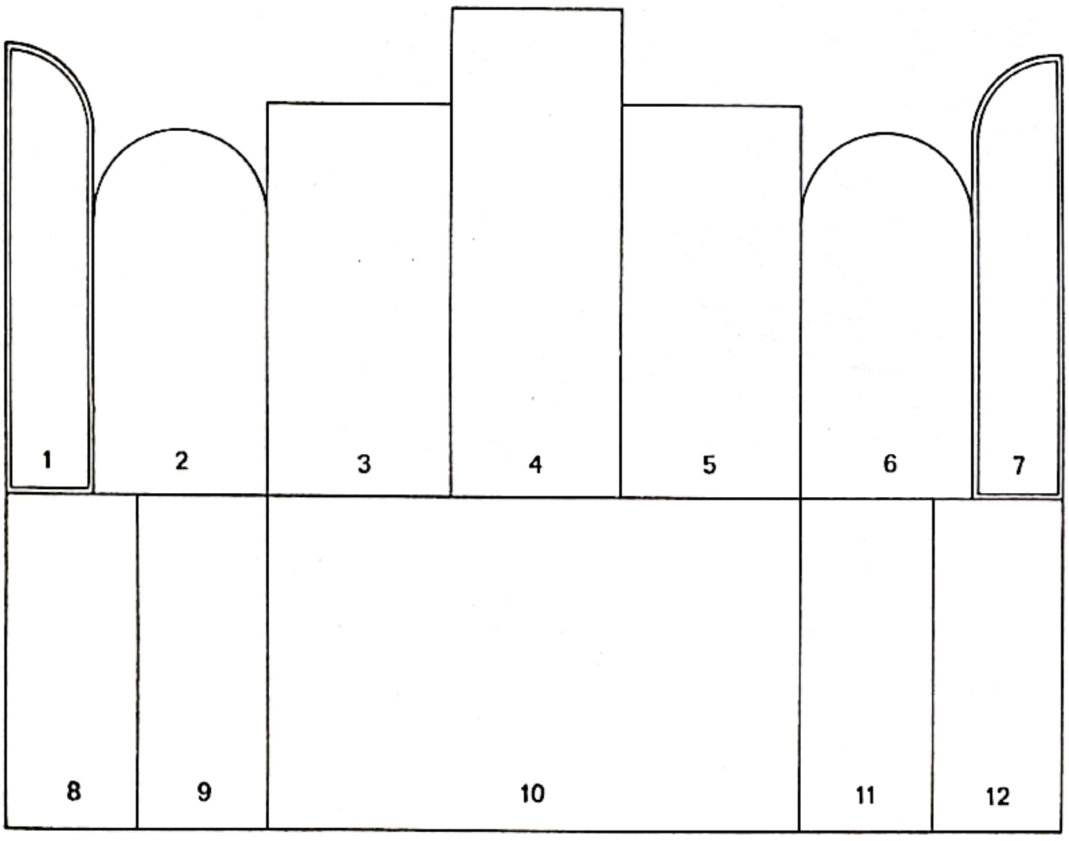
și mai vie decît acelea ale urmașilor săi imediați. El se aseamănă prin aceasta cu Masaccio și Donatello, care ocupă un loc similar în arta italiană.

MIHAIL V. ALPATOV

. . . celui care ar pretinde să reducă un tablou la noțiunea de conținut (. . .) operele maeștrilor flamanzi ar trebui să-i fie, logic, absolut indiferente. Pentru a sesiza frumosul în *Altarul Mielului Mistic* de Van Eyck, ar trebui să fii catolic (. . .) și încă un catolic flamand al anilor 1350—1450, să împărtășești exact starea de spirit și concepția despre lume a artiștilor. Și dacă în aceste tablouri nu ar fi admirabil și măreț decît « ceea ce reprezintă », atunci, s-o spunem deschis: *Mielul Mistic* nu ar mai fi în ochii unui ateu din zilele noastre decît o oaie înconjurată de personaje deghizate. (. . .) Dar aceste opere sînt admirabile și în ochii noștri, chiar dacă nu exact în același fel ca în ochii unui credincios de acum mai multe secole. De ce? (. . .) Pentru că un tablou nu se definește și nici nu se rezumă prin « ceea ce reprezintă ». O mare operă de artă exprimă totdeauna *mai mult*, în timp ce o lucrare care nu este artă autentică exprimă întotdeauna mai puțin decît intenționează.
Acolo, ca pretutindeni, artistul a pictat mult mai mult, cu totul altceva decît i se comanda, decît ceea ce credea el că pictează; iar tabloul are un conținut mai amplu și mai profund decît cel pe care și-l închipuia creatorul lui.

CLAUDE ROY

Adorarea Mielului Mistic de Van Eyck. Prostituate care se întorc și pufnesc în rîs, și băieți de prăvălie dîndu-și coate cînd trec pe lîngă *Adam și Eva*. Impresia e de o puternică indecență; mai întîi, din cauza realismului care îndrăznește să picteze totul; apoi impresia de figuri ce nu sînt făcute să fie goale. Nud rușinat și conștient de rușinea sa; nud urît, înfrigurat. Adam după cădere: « și au cunoscut că erau goi ». Nu știu dacă Van Eyck a intenționat să exprime toate



ALTARUL MIELULUI MISTIC

I Altarul deschis (350×450 cm):

1. Adam. Jertfa lui Cain și Abel
2. Îngeri cîntînd
3. Fecioara
4. Cristos în slavă
5. Sf. Ioan Botezătorul
6. Îngeri muzicanți
7. Eva. Uciderea lui Abel
8. Judecătorii drepți (copie)
9. Cavalerii lui Cristos
10. Adorarea Mielului
11. Sfinții eremiți
12. Sf. Cristofor și pelerinii

II Altarul închis (350×250 cm):

13. Profetul Zaharia
14. Sibila din Eritreea
15. Sibila din Cumae
16. Profetul Miheea
17. Îngerul Gabriel
18. Vedere asupra străzii
19. Interior cu natură moartă
20. Fecioara Bunelvestiri
21. Donatorul Jodocus Vijdt
22. Sf. Ioan Botezătorul
23. Sf. Ioan Evanghelistul
24. Donatoarea Isabella Borluut

Scanned with OKEN Scanner

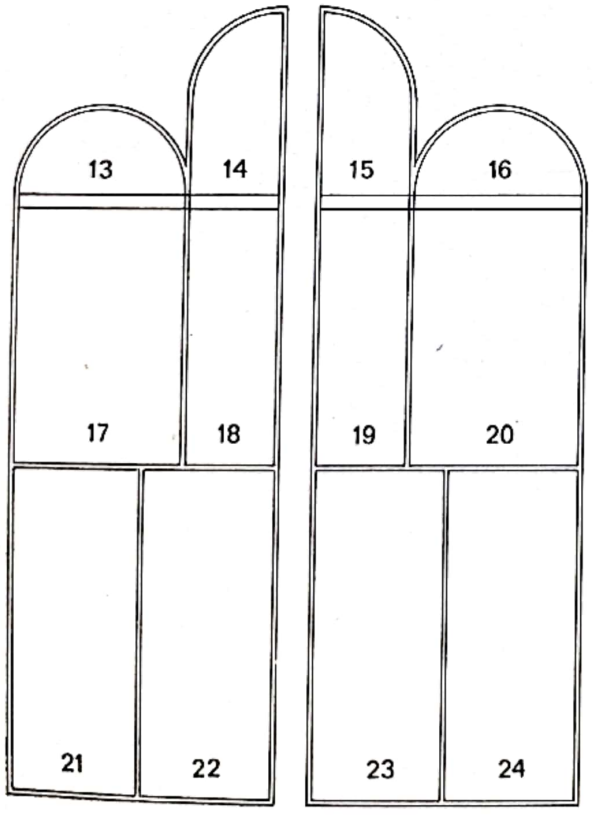
acestea; dar el a copiat cu sfinţenie natura, aşa cum este, astfel încît ea sugerează totul fără voia lui.

ANDRÉ GIDE

Excluzînd, pentru moment, problematicul altar din Gand şi lucrările timpurii, parţial contestate, nu ne vor rămîne mai mult de 12 — eventual 13 — picturi de Jan van Eyck datate ori databile . . . Şi totuşi, chiar înlăuntrul acestei producţii restrînse se poate desluşi o dezvoltare clară. Compoziţiile lui Jan n-au atins decît treptat acea imobilitate pe care Tolnay a definit-o în chip fericit ca pe « o cristalizare a spaţiului şi o insensibilizare a personajelor »[1], şi acea tehnică trecînd de la efervescenţă şi libertate sclipitoare la severitatea împietrită ce ne copleşeşte în *Madona canonicului Van der Paele*. Dar această desăvîrşire aproape inumană n-a dăinuit decît o scurtă perioadă. Spre sfîrşit, stilul maestrului ajunge să fie pătruns parcă de ceva din căldura şi omenescul perceptibile în operele sale « timpurii ».

ERWIN PANOFSKY

[1] Charles de Tolnay, Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck, Bruxelles, 1938.



Jan van Eyck s-a ridicat pe culmile măiestriei în multe domenii. În cadrul celor două maniere solicitate de către cei care îi dădeau comenzi — în pictura religioasă şi în portretistică — se întrezăreşte minunatul său dar şi pentru alte sfere tematice, care urmau să cunoască o dezvoltare independentă abia în veacurile următoare. El a fost un adevărat deschizător de drumuri în domenii ca: natura moartă, interiorul cu figuri, interiorul de biserică, peisajul (natural şi urban), nudul, pictura de gen, pictura animalieră etc. Năzuinţa sa spre desăvîrşire a fost mereu prezentă în tot ce a pictat. O năzuinţă care răspunde devizei notată pe cadrul unora dintre tablourile sale. Prin ea vorbeşte atît modestia cît şi mîndria meşteşugului: ALS ICK KAN (cît pot eu mai bine, N.N.).

L.-J. BOL

În *Madona cancelarului Rolin*, donatorul cu chip aspru şi ferm îngenunchează în faţa unui mic *prie-Dieu* din somptuoasa sală deschisă a palatului său. Madona cu Pruncul a luat confortabil loc pe o laviţă acoperită cu perne; este o femeie cumsecade, destul de drăguţă, într-o mantie bogată, tivită cu o garnitură preţioasă, care îi învăluie larg trupul, căzînd în falduri ample. Îşi pleacă ochii sfioasă şi ţine în faţa ei pruncul, un copil foarte mic, cu membrele stîngace, trupul durduliu şi cutişoare în carnea tare. . . În această scenă lipseşte orice relaţie cu credinciosul, ţi se oferă prilejul doar să priveşti, nu să şi te închini, ochiul însă este despăgubit din belşug. Între personaje rămîne spaţiu suficient, mai ales în mijlocul tabloului, încît ochiul poate pătrunde în grădina din faţă şi, dincolo de balustradă, spre largul peisaj fluvial cu poduri şi oraşe şi insule şi maluri năpădite de vegetaţie. El (credinciosul) va recunoaşte nu numai unde anume în lume se află acest palat şi unde s-a întîmplat această poveste, dar va mai reţine şi mii de detalii multicolore, orbit de vraja cu care această cronică a luxului vremii (care îi permite bogatului

Scanned with OKEN Scanner

domn s-o poftească pe madonă de-a dreptul în casa lui) înfăţişează splendoarea veşmintelor şi belşugul naturii, armonizîndu-le cu ţesătura întunecată a încăperii şi cu strălucirea soarelui din depărtări.
Această detaşare a sfinţilor într-o situaţie individuală şi unică determină o totală răsturnare a tabloului de altar tradiţional. Maniera medievală plasa sau picta figurile sfinţilor destinate credincioşilor în partea principală a altarului, astfel încît aceştia să se închine la ele, în timp ce pe panourile inferioare ale predelei se explica, cu ajutorul unor mici tablouri din viaţa sfinţilor, esenţa lor. Acum însă se plasează în centru una dintre aceste istorii în care privitorul se transpune, trăind-o. Obiectul cultului este transferat pe predelă sau pe coronament, uneori lipsind cu totul. În această privinţă, *Altarul din Gand* al fraţilor van Eyck reprezintă cea mai radicală revoluţionare a altarului şi tabloului religios medieval.

RICHARD HAMANN

Între *Fecioară* şi *Sfîntul Gheorghe* stă în genunchi canonicul *George de Pala (Van der Paele)* donatorul. Este fără doar şi poate partea cea mai viguroasă din tablou. El e înveşmîntat într-un stihar alb; în mîinile împreunate, în mîinile scurte, butucănoase, pline de zbîrcituri, ţine o carte deschisă, nişte mănuşi, ochelarii săi de corn; pe braţul stîng îi atîrnă o fîşie de blană cenuşie. E bătrîn. E pleşuv; smocuri mici de păr flutură pe tîmplele cu osul proeminent şi dur sub pielea subţire. Faţa e cărnoasă, ochii încercuiţi într-o reţea de riduri, muşchii chirciţi, învîrtoşaţi ca nişte cicatrice, crăpaţi din pricina vîrstei. Această faţă masivă, bugedă şi zbîrcită, e o minunăţie de desen fizionomic şi de pictură. Toată arta lui Holbein se află aici. Adăogaţi acestei scene cadrul şi mobilierul obişnuit: tronul, baldachinul cu fond negru şi flori roşii, o arhitectură complicată, marmuri întunecate, o bucată de vitraliu care cerne prin geamurile sale lenticulare lumina verzuie a tablourilor lui Van Eyck, pardoseala de marmură, iar sub picioarele *Fecioarei* frumosul covor oriental, un persian vechi, copiat pesemne pînă în cel mai mic amănunt, dar în orice caz ţinut, ca şi restul, într-o desăvîrşită dependenţă cu tabloul. Tonalitatea e gravă, surdă şi bogată, extraordinar de armonioasă şi puternică. Culoarea şiruieşte din abundenţă. E compactă, dar foarte savant compusă, şi legată încă şi mai savant prin valori subtile. Într-adevăr, cînd te concentrezi asupră-i, această pictură umbreşte totul în afara ei şi ar putea convinge că arta de a picta şi-a spus aici ultimul cuvînt, şi asta încă de la începutul începutului.

EUGÈNE FROMENTIN

Fiecare pas făcut mai departe pe drumul artei lui Rafael accentuează năruirea acestui drum; pe temelia operelor lui Van Eyck, însă, se poate dura un edificiu nesfîrşit.

ANTONIO CANOVA

Jan, pictorul de curte al principilor burgunzi . . . tratează tema biblică, deoarece aceasta încă mai este cea mai apropiată de dorinţele timpului. Dar ceea ce îl interesează pe el este doar calitatea picturii, ideea artistică înveşmîntată în materia veche, cerută de tradiţie. El evită din principiu orice emoţie creată artificial. Trăsăturile Mariei nu sînt transfigurate nici de extaz exaltat, nici de meditaţie melancolică. Este o burgheză sănătoasă, de loc eterică, mai curînd scundă şi masivă. La nimb s-a renunţat, desigur. Dealtfel nici nu s-ar potrivi caracterului profund pămîntean al acestei Marii, după cum nici strălucirea arhaică a aurului nu şi-ar mai găsi locul într-o artă care exprimă sclipirea colorată a lucrurilor prin mijloace picturale. Căci Jan van Eyck pune în mult mai mică măsură accentul pe figura în sine ca pe figura în spaţiu. Tema tablourilor sale este, de fapt, reprezentarea frumuseţii spaţiului.

. . . . . .

Un spaţiu larg în activitatea lui Jan van Eyck l-a ocupat şi ceea ce se cheamă pictura de gen. Ori de cîte ori a avut posibilitatea, el a mutat scenele tablourilor sale biblice în domeniul picturii de gen. Este interesant de pildă modul în care şi-a «potrivit» tema Barbarei. După cum se povesteşte, sfînta fusese prăvălită dintr-un turn. Arta monumentală a Evului Mediu o prezentase, deci, ţinînd în mînă turnul în format mic, atributul ei. În acel mic tablou din Anvers, Jan van Eyck transformă atributul în element principal. Barbara şade citind în faţa unei biserici în construcţie. În jurul ei zac grămezi de pietre. Muncitorii cară pietre, cioplesc pilaştri, ridică cu

Scanned with OKEN Scanner

scripetele capitelurile grele. El foloseşte deci această temă pentru a prezenta viaţa pe un şantier de construcţii, după cum mai tîrziu Pieter Bruegel va folosi tema construirii turnului Babel în scop asemănător. De fapt, tablouri propriu-zise de moravuri n-au prea rămas de la Jan. Totuşi, din povestirea unui bătrîn scriitor, care a admirat trei în colecţia unui italian din nord — un pescar care a prins o vidră, o baie pentru femei şi un negustor făcînd socoteli cu administratorul său — reiese cît de mult au fost ele preţuite.

RICHARD MUTHER

IV. NOUL SENTIMENT AL NATURII. PEISAJUL

În secolul al XV-lea marii maeştri ai Flandrei, Hubert şi Jan van Eyck, surprind dintr-o dată chipul naturii. Peisajul lor nu este, fără îndoială, doar un rezultat al eforturilor de a reproduce realitatea şi are şi un conţinut poetic independent, un suflet, deşi încă naiv, timid. Influenţa lor asupra întregii arte occidentale a fost de netăgăduit şi nici peisagistica italiană n-a rămas neatinsă de ea.

JACOB BURCKHARDT

În dragostea lor de natură, vechii flamanzi se purtau ca nişte copii care, la prima lor excursie de primăvară în crînguri şi pe pajiştile din împrejurimi, prind toate păsările, îmbrăţişează toţi copacii şi leagă prietenie cu toate făpturile viu colorate ce se furişează prin ierburi. Orişice îi interesează în egală măsură, şi aduc cu ei acasă, triumfători, tot ce se nimereşte. Acestei savurări a aspectului simplu, exterior al lucrurilor, trăsătura cea mai pregnantă la vechii flamanzi, fraţii Van Eyck i-au adăugat, într-adevăr, înalte daruri ale spiritului şi o rară forţă de caracterizare. Totodată (...) ei au stăpînit o tehnică la care cei din Toscana nici măcar nu visau.

BERNARD BERENSON

... la Jan van Eyck şi şcoala lui găsim fragmente — de obicei delimitabile precis în ansamblul compoziţiei — care pot fi detaşate ca detaliu, constituind adevărate peisaje autonome ce nu strică însă echilibrul întregului ...

ION FRUNZETTI

Primele peisaje moderne au fost de dimensiuni extrem de mici: aproximativ de 7×5 cm. Ele au fost pictate între anii 1414 şi 1417 într-un manuscris executat pentru contele de Olanda şi cunoscut sub numele *Les Heures de Turin*; există destule elemente pentru a le atribui lui Hubert van Eyck. Privite din punct de vedere istoric, ele se numără desigur printre cele mai uimitoare opere de artă din lume, căci cu toate cercetările făcute în ultimii cincizeci de ani, nimeni n-a reuşit să indice pe adevăraţii lor precursori. Hubert van Eyck a străbătut printr-un salt o distanţă din evoluţia artei care, după judecata oricărui istoric prudent, ar fi trebuit să se extindă asupra cîtorva secole. Din nenorocire, cele mai frumoase pagini ale acestui manuscris au fost distruse într-un incendiu, cîţiva ani după ce fuseseră descoperite. Una din cele salvate, păstrată la Biblioteca Trivulziană din Milano, arată cum reuşea Hubert van Eyck să creeze cu ajutorul culorii senzaţia unei lumini de care totul e saturat. Tonalitatea peisajului este de o subtilitate rar reîntîlnită înainte de secolul al XIX-lea, iar reflexul cerului crepuscular în apă corespunde exact acelui efect care avea să devină popular în pictura peisagistică din ultima sută de ani. Dacă admitem că aceste miniaturi sînt pictate de Hubert van Eyck şi dacă acceptăm inscripţia de pe polipticul altarului din Gand care-i atribuie în bună parte această operă, atunci trebuie să credem că tot el este autorul acelor depărtări cereşti din *Adorarea Mielului*, unde peisajul se topeşte în lumină (...). Se poate dealtfel observa că în tablourile create după moartea lui Hubert van Eyck, în 1426, şi care sînt desigur ieşite din mîna lui Jan van Eyck, peisajele sînt mai apropiate de realitate, mai urbane şi mai puţin imaginative. Aceia care contestă că Hubert a existat pot invoca în sprijinul părerii lor faptul că Jan, ca oricare dintre noi, a devenit mai puţin poetic pe măsură ce îmbătrînea. Ei trebuie să admită însă totodată că la tablourile mai timpurii, care, cred eu, sînt pictate de Hubert, avem sentimentul de a ne afla în mijlocul peisajului, sentimentul de a putea înainta lesne din primul plan spre depărtările din fund, în timp ce în tablourile care sînt datorate cu siguranţă lui Jan van Eyck (poate cu excepţia *Sf. Francisc* de la Torino) compoziţia este divizată într-un prim plan cu personaje şi un peisaj foarte depăr-

Scanned with OKEN Scanner

tat (în general al unui oraș), despărțit de primul plan printr-un parapet și un larg spațiu intermediar . . .
Totuși, cu cîțiva ani mai tîrziu, în 1437, Jan van Eyck s-a apucat de o lucrare care ar fi putut să devină cel mai frumos peisaj al său și totodată acela care să anticipeze asupra celui mai mare peisagist al Țărilor de Jos, Pieter Bruegel. Este vorba de *Sfînta Barbara* de la Anvers pentru care a fost terminat numai desenul preliminar. Poate că efectul bruegelian de zăpadă este doar o întîmplare datorată grundului palid și faptului că cerul este deja nuanțat prin tente; dar senzația de mișcare din jurul turnului și maniera în care toate micile personaje își ocupă pozițiile în spațiu dovedesc o măiestrie care n-a fost egalată decît abia după 1550.

. . . . . .

Căutarea stăruitoare a adevărului, care se face simțită în aceste prime peisaje flamande, și nesațul cu care ochiul artiștilor pare să se fi pătruns de fiecare obiect ne fac să ne întrebăm în ce fel au fost executate. E greu de admis că au fost pictate din memorie; sînt ele însă combinate după mai multe desene, sau reprezintă locuri reale? Miniaturile lui Hubert van Eyck denotă un simț al valorilor atît de sigur, încît trebuie să fi fost bazate pe studii executate, direct după natură, probabil în acuarelă. Vederea malului nisipos din miniatura de la Torino înfățișa cu siguranță o priveliște reală. Peisajele urbane ale lui Jan van Eyck se întemeiau probabil pe desene executate cu mină de argint, desene despre care *Sfînta Barbara* ne poate da o idee; dar desenele însele fuseseră desigur făcute la fața locului, cum reiese din faptul că fundalul tabloului *Fecioara cu pruncul înconjurată de sfinți și un călugăr certosan* cuprinde o redare foarte exactă a vechii biserici Sf. Paul. Nici un alt artist în viață la acea epocă n-ar fi putut să-i furnizeze un desen de această calitate.

. . . . . .

. . . nu în arta italiană și-a cîștigat lumina rolul de *primum mobile* al picturii. Încă din 1410, Pol de Limbourg, în rîvna sa de a reda viața rurală în tot adevărul ei, a realizat o nouă unitate de ton. Și, cu cincisprezece ani mai tîrziu, Hubert van Eyck a creat în *Adorarea Mielului* primul mare peisaj modern. Dintr-un anumit punct de vedere, această operă minunată poate fi considerată ca punct culminant al artei peisajului simbolic. La baza ei stă tot ideea paradisului, în centrul căruia se găsește izvorul vieții. Frunzele și florile sînt reprezentate cu un simț gotic al entității lor individuale și al posibilităților lor decorative. (. . .) Dar grădina nu e împrejmuită cu un gard viu de trandafiri. Ca în fața unui peisaj al lui Claude Lorrain, privirea noastră alunecă peste pajiștile înflorite spre depărtările scăldate într-o lumină aurie. Am evadat din evul mediu intrînd într-o lume nouă, o lume a perceperii fermecate . . .

KENNETH CLARK

V. PORTRETUL

În portretele lăsate de Jan van Eyck, modelul ni se înfățișează din trei sferturi. Porțiunea facială ascunsă e delimitată de lumină și conturul i se detașează abrupt pe fondul neutru, întunecat. Pe cealaltă parte a feței, văzută liber, lumina cade oblic și reliefează extrem de limpede proeminențele carnației. Capul nu e aplatizat și încastrat în planul picturii ca în cazul profilului, dimpotrivă, e însuflețit de o corporalitate tridimensională, creîndu-se astfel iluzia profunzimii spațiale în pofida coloritului de fond neutru. Interesul față de caracteristicile insului duce la observația minuțioasă și strînsă. Sînt descifrate hieroglifele săpate pe chip de către viață și soartă. Nu o dată raza vizuală a modelului diferă de poziția capului, sugerînd astfel o mișcare fugară, ca în portretul *Bărbatului cu turban* de la National Gallery din Londra.
Portretele donatorilor din *Altarul* din Gand, precum și din alte picturi religioase ale lui Jan van Eyck sînt, dimensional vorbind, echivalente cu figurile sfinte și, în întregul lucrării, nu le sînt inferioare ca semnificație. Omul își înfruntă Dumnezeul cu un sentiment proaspăt al valorii propriului eu. În portretul lui Arnolfini și al soției sale, Jan van Eyck merge și mai departe, dezvoltînd figurile întregi ale bărbatului și femeii în interacțiunea lor și în raport cu interiorul — operă de geniu din multe considerente, depășindu-și considerabil epoca. Nici un maestru din secolul al XV-lea nu l-a urmat pe Jan van Eyck pe drumul acesta.

Scanned with OKEN Scanner

Italienii secolului al XV-lea au intuit superioritatea nordicilor în ce privește perfecta stăpînire a trăsăturilor individuale. Sudul se minuna de lucrările lui Jan van Eyck, Rogier van der Weyden s-a bucurat de succes la Ferrara, Justus din Gand a fost invitat la Urbino. Sicilianul Antonello a adoptat, o dată cu tehnica, și ceva din maniera interpretativă a portretiștilor nordici, iar modelul neerlandez l-a transmis venețienilor. Nici Petrus Christus, nici Rogier van der Weyden, nici Memling, nici vreun italian din secolul al XV-lea nu sînt portretiști la fel de obiectivi ca Jan van Eyck. Termenul « obiectiv » poate fi lesne răstălmăcit. În acest context îi dau următorul înțeles: pătrunderea fenomenului individual și capacitatea de a-ți dibui drumul spre esența spirituală a personalității respective nu sînt aproape deloc stînjenite de deprinderi stilistice, de idealuri formale, de gustul epocii, ori de emoții subiective.
Portretele lui Van Eyck sînt astfel mai puțin asemănătoare între ele decît cele ale tuturor celorlalți portretiști din secolul al XV-lea.

MAX J. FRIEDLÄNDER

Flamanzii și îndeosebi frații Van Eyck sînt primii dintre toți pictorii care au respectat înfățișarea *integrală* a omului. (. . .) Ei urmăresc cu tenacitate asemănarea (. . .) și tocmai asemănarea materială atrage după sine, datorită exactității, asemănarea morală a individului ale cărui trebuințe și funcții i-au modelat, încetul cu încetul, și chipul. Chipuri de negustori avizi și cinstiți, de femei resemnate (. . .); oameni plini de forță și de calm, denși, compacți, de o asemenea profunzime materială și de un adevăr atît de nud, încît par ciopliți în masa mușchilor, a nervilor, a sîngelui, a oaselor. Nici o generalizare, dar nici o minciună.

ÉLIE FAURE

Să privim portretele lui Jan van Eyck. Iată figura ușor ascuțită și înțepată a soției sale, capul de aristocrat, nepăsător și morocănos al lui Baudouin de Lannoy, figura suferindă și resemnată a lui Arnolfini de la Berlin, candoarea enigmatică a celui din tabloul numit *Leal souvenir*, înspăimîntătorul chip ermetic al canonicului Van der Paele. În fiecare din aceste figuri personalitatea a fost cercetată pînă în străfunduri. Nu se poate împinge mai departe analiza caracterelor: pictorul le-a înțeles și le-a relevat prin imagine. Nu le-ar fi putut descrie în aceeași măsură prin cuvînt, chiar de ar fi fost cel mai mare poet din veacul său. Pictura, chiar cînd năzuiește să redea doar exteriorul lucrurilor, își păstrează misterul pentru întreaga viitorime.

JOHAN HUIZINGA

Piesa *(Bărbatul cu tichia albastră*, București. N.N.) nu ne-a parvenit intactă. Cîmpul panoului a fost mărit; i s-a aplicat chiar monograma lui Albrecht Dürer, cu data 1492. Penelul retușorului nu l-a cruțat. Aceste maltratări nu ne împiedică însă să recunoaștem mîna maestrului. Ca pretutindeni, Van Eyck este și aici cel mai viu, cel mai inexorabil interpret al naturii. Să fie vorba de unul din numeroșii orfevri din serviciul lui Filip de Burgundia, sau de vreun logodnic de viță nobilă? Nu are importanță: opera ne domină prin noblețea stilului, prin elevația expresiei. Trebuie să se fi numărat printre creațiile capitale ale autorului ei.

HENRI HYMANS

Prin seriozitatea și amploarea concepției, prin sobrietatea și siguranța în redarea personalității, prin finețea desenului și frumusețea coloritului *Bărbatul cu tichia albastră* poate fi recunoscut cu precizie ca o operă a lui Jan van Eyck.

WILHELM VON BODE

O galerie de tipuri atît de puternic individualizată ca aceea din portretele lui Jan van Eyck este, cu siguranță, fără echivalent în istoria picturii flamande. Ele par executate nu pentru a răspunde unei comenzi ci pentru a invedera o legătură strînsă, afectivă. Van Eyck și-a pictat prietenii foarte apropiați (și e vorba întotdeauna de bărbați), poate pe el însuși, în fine pe soția sa. Descrierea lui rămîne de o prodigioasă precizie și, cu toate acestea, nu pare a fi interesat decît de personalitatea intimă a modelului și, se poate spune, de sufletul său. Aceste chipuri zăvorîte, aproape enigmatice, lăsînd să se strecoare doar o privire vagă, exprimînd teama, încrede-

Scanned with OKEN Scanner

rea, interesul, viclenia, sînt cele dintîi portrete cu adevărat revelatoare pentru natura umană.

JACQUES LASSAIGNE

Ca portretist Jan van Eyck este cel mai complet și totodată cel mai amăgitor interpret al naturii umane, portretele lui fiind în același timp intens apropiate și infinit depărtate . . .
Portretele lui Van Eyck sînt mai degrabă descriptive decît interpretative. De vreme ce însă procesul descripției echivalează la el mai curînd cu o replămădire decît cu o reproducere, portretele își depășesc limitările proprii genului și alcătuiesc o categorie de sine stătătoare. Este cu siguranță dificil, dacă nu imposibil, să-i definim personajele cu ajutorul trăsăturilor psihologice, să ne imaginăm istoria lor sau să le aprofundăm gîndurile și simțămintele; ne pot face chiar impresia că sînt numai potențial vii, cel puțin în raport cu altele. Dar însăși absența — sau, mai bine-zis, latența — însușirilor definitorii le înzestrează cu o adîncime aparte a cărei explorare sîntem în egală măsură ispitiți și descurajați s-o întreprindem. Ne aflăm față în față nu atît cu simpla aparență a unui ins, cît cu însăși esența ori miezul lui, unică și totuși independentă de loc și de timp, incalificabilă prin vreun factor eterogen și totuși pe de-a-ntregul omenească.
În interpretarea dată de Jan subiectelor sale se poate constata, desigur, o dezvoltare bine definită: e ca și cum în ele s-ar produce o trezire treptată a conștiinței. Dar nici pînă la sfîrșit nu le putem surprinde ca pe niște « caractere ». Ivindu-se misterios dintr-o negură incertă și alunecînd într-o lumină instabilă, prezențele acestea obsedant de reale, dar întotdeauna enigmatice, amintesc un pasaj din William James în care e descrisă metoda fratelui său Henry de a-și construi personajele: « Orbitele lor apar din spațiu și pentru scurt timp se-așternd alături de ale noastre, apoi se-nvolburează și pier în necunoscut și nu ne lasă decît o vagă amintire a realității lor și un sentiment de curiozitate nesatisfăcută asupra tainei ce le-nvăluie obîrșia și sfîrșitul » [1].

ERWIN PANOFSKY

[1] F. O. Matthiessen, *The James Family*, New York, 1947, p. 318.

Pot exista, oare, într-un tablou, lucruri neînsemnate, pe lîngă altele însemnate? Jan van Eyck refuză să accepte această posibilitate și se manifestă astfel ca un revoluționar, firește un revoluționar crescut la școala picturii de miniaturi, răzvrătit împotriva concepțiilor artistice dominante din vremea sa. Pînă atunci în pictură fusese valabil un principiu care mai amintea oarecum pe departe de faraonii supradimensionați ai plasticii egiptene. Caracterul religios era totul, alături de el dispăreau toate celelalte elemente iar donatorii puteau să-și revendice eventual un locșor, ca mici figurine, undeva la marginea tabloului sau pe tivul mantiei Madonei. Jan Van Eyck consideră aceasta un nonsens artistic. El va aduna acum laolaltă figuri sfinte și laice de parcă s-ar afla într-o lume de egali în drepturi (. . .). Ba chiar nu va tăinui de loc că pe el, ca pictor, îl interesează de o sută de ori mai mult donatorul, atît de captivant din punct de vedere psihologic — să ne gîndim doar la canonicul Van der Paele —, decît Madona cu Pruncul. Astfel începe o eră nouă, mai întîi prin adîncirea portretului într-o măsură mult mai mare ca cea obișnuită, apoi însă și prin recunoașterea din ce în ce mai evidentă a faptului că viața, suferințele și bucuriile acestor modele oferă artei, în afara temelor religioase, posibilități de dezvoltare cu totul noi. Logodna Arnolfinilor este logodna burgheziei cu pictura.

LOTHAR BRIEGER

Cariatide ale liniștii ridicate în fața febrilității noastre și repetate în profunzimea ramei unei oglinzi convexe, simbol al acelei lumi închise care constituie întregul tablou, cuplul minunat al lui Van Eyck *(Arnolfini și soția* N.N.*)* sfidează timpul. El va trăi în memoria oamenilor atît timp cît vor exista partizani ai perfecțiunii, îndrăgostiți ai calității picturale, și spirite destul de libere ca să constate că frumusețea unei figuri n-are nimic comun cu eleganța mondenă; ca să gîndească de asemenea că emoția, cu condiția să fie stăpînită, nu-i ia nimic frumuseții formale. Dealtfel, distincția între formă și expresie este copilărească, expresia nefiind eficace decît dacă este turnată într-o formă riguroasă. Totul este permis, (. . .) cu condiția ca legile picturii să treacă pe primul plan.

Scanned with OKEN Scanner

Van Eyck, fenomen aproape unic, sfidează toate clasamentele. Căci oricare şcoală se face cunoscută printr-un sistem de abstracţiuni, printr-o alegere mai mult sau mai puţin sistematizată. Or, Van Eyck nu dă impresia că alege din repertoriul inepuizabil al formelor naturale şi al fenomenelor care le însoţesc; el pare că ţine socoteală de tot, chiar de elemente ce se contrazic în ochii altor pictori: culoarea şi valoarea, forma specifică şi eclerajul, linia şi modeleul, arhitectura sintetică şi detaliul anecdotic, clarobscurul şi obiectul în sine, profunzimea şi netezimea, bogăţia materiei şi economia mijloacelor, gustul pentru arhetip şi pentru detaliu particularizat. Clasica distincţie a eleaţilor între: 1. pura formă esenţială, 2. omul particular (care poate fi numit cu numele lui) şi « al treilea om », este ţinută în şah. Personajele lui Van Eyck reprezintă — spre cea mai mare confuzie a criticilor de artă tendenţioşi — puntea între abstracţia, care le este scumpă unora, şi asemănarea realistă, care le este dragă altora.

ANDRÉ LHOTE

Van Eyck, Vermeer ! Mai mult decît la oricare dintre pictorii olandezi ai secolului al XVII-lea, aceeaşi capcană îi este întinsă realului şi realul cade prins în acelaşi fel sub geamul care-l închide. Aceeaşi capcană: iluzia unei cutii cubice în care se năpusteşte, atras de momeala înşelătoare a spaţiului şi a luminii; cubul regulat al încăperii se prezintă din faţă, peretele din stînga oferindu-şi adeseori alunecarea laterală; adeseori, de asemenea, perspectiva simetrică a unui dalaj fuge geometric spre fundal, care limitează fără echivoc spaţiul printr-un plan paralel cu cel al tabloului; uneori, ca în *Arnolfini*, o fereastră curios identică introduce, şi întotdeauna prin peretele din stînga, lumina în care vor fi surprinse aparenţele; toate obiectele, pînă şi lustra, păianjen de aramă suspendat în centru, reţin aceleaşi reflexe, atît în *Arnolfini*, cît şi în *Atelierul* [1], aflat cîndva în colecţia Czernin. În acest volum regulat, construit pe reţelele geometrice ale perspectivei, dar sensibilizat de lumina filtrată şi scăzută care ajunge să treacă prin geamuri, sînt plasate cu o rigoare atentă, în aceeaşi atmosferă de linişte concentrată, personaje intens preocupate de ele însele, hipnotizate în atitudinea lor, pătrunse de o acută prezenţă şi încremenite pe vecie. Abia născută, pictura Nordului declanşează miracolul Van Eyck, iar în aceasta se şi conturează miracolul Vermeer. Rareori s-a văzut o transpunere atît de directă la o depărtare de două secole.

RENÉ HUYGHE

S-ar putea crede că nu există nici o contingenţă între tabloul lui Van Eyck *(Soţii Arnolfini)* şi *Meninele* (de Velázquez, N.N.); cu toate acestea, oglinda pe care o întîlnim atît în unul cît şi în celălalt este mai mult decît un « truc », mai mult decît o legătură între pictor şi modelele lui sau chiar între ele şi privitor. În felul acesta cei doi pictori ne fac să simţim că lumea pe care ne-o întredeschid e mult mai însemnată decît propria noastră lume.

PHILIP HENDY

VI. REVOLUŢIA PICTURII ÎN ULEI

În ce priveşte uleiul ca vehicul, adică dizolvant şi purtător al culorii, multă vreme s-a crezut că inventatorul procedeului ar fi fost Jan van Eyck. Acest lucru îl afirmase Giorgio Vasari, în « Vieţile pictorilor », de unde trecuse — fără ca chestiunea să fie cercetată mai de aproape — în toate tratatele de istoria artei. Astăzi — cînd sîntem ceva mai bine informaţi —, se ştie că pictura în ulei fusese practicată (e drept, în chip sporadic) şi înainte de Van Eyck. Se găsesc, de exemplu, în conturile ducilor de Burgundia sume care au fost plătite pictorilor pentru lucrări în ulei, mai înainte ca Van Eyck să fi ajuns să-şi impună autoritatea în pictura occidentală. Ceea ce este însă adevărat în afirmaţia lui Vasari este că în Flandra şi în special de Van Eyck a fost practicată mai sistematic pictura în ulei şi că el a perfecţionat-o în aşa fel, încît ea a devenit de o întrebuinţare curentă de atunci încoace.
De ce oare vechea şi încercata tradiţie a picturii în tempera să fie părăsită pentru pictura în ulei? (. . .) Pentru că uleiul oferea avantaje incontestabile. Astfel, tonurile rămîneau aproape

[1] *Pictorul în atelierul său*, tablou de Vermeer van Delft, Kunsthistorisches Museum, Viena (N.N.).

neschimbate, spre deosebire de ceea ce se întîmplă cu celelalte tehnici şi se dovedeau mai rezistente, fiindcă apa, adică umiditatea, nu le poate altera. Apoi, cu culoarea în ulei se pot obţine nuanţe transparente şi strălucitoare în acelaşi timp, cum nu se obţin cu alte feluri de a picta. Există încă, în natura picturii în ulei, posibilitatea de a da fundalului, adică orizontului într-un tablou, o profunzime şi o claritate, pe care cu greu ar putea-o cineva obţine în alt chip.
Iată cîteva din avantajele pe care le oferea pictura în ulei. Mai era încă ceva; ştim că atunci cînd se pictează « al fresco » e aproape imposibil să se revină asupra unei greşeli; corecturile, reluările sînt rare în pictura în frescă. În pictura în ulei ele sînt însă posibile. Se poate pune un strat de culoare peste o altă culoare, fără teamă că stratul cel vechi va străbate prin cel nou. (În realitate însă astăzi, după o experienţă mai îndelungată, se ştie că lucrul acesta nu este cu totul adevărat. Cu timpul, culoarea cea veche va ieşi prin culoarea de deasupra şi o va altera.) Apoi, culoarea în ulei nu se usucă pe pensulă, cum se întîmplă cu celelalte medii; ea este mai rezistentă, mai onctuoasă şi permite, după chipul în care e purtată pensula, să se obţină efecte şi uneori detalii imposibil de obţinut altfel.
Iată deci pentru ce pictura în ulei, practicată cu deosebire de flamanzi, în orice caz perfecţionată de ei, s-a răspîndit repede în mai toată Europa occidentală.

GEORGE OPRESCU

Strălucirea tablourilor lui Van Eyck (. . .) se datorează în mare măsură, fără îndoială, albului preparaţiei panourilor.
Probabil că primii veneţieni au pictat pe fonduri foarte albe. Carnaţiile brune din picturile lor par nişte glasiuri cu lacuri, prin care se întrezăreşte totdeauna fondul. Astfel, la primii flamanzi, de pildă, nu numai carnaţia personajelor, ci şi fondurile, pămîntul, arborii au primit un strat de glasiu pe fond alb . . .

EUGÈNE DELACROIX

Perfecţionările tehnice introduse de Van Eyck erau, fără îndoială, considerabile; s-ar fi putut însă ca materialele pe care le-a folosit să nu se fi deosebit decît puţin (dacă în genere acesta ar fi fost cazul) de cele încă demult familiare artiştilor. Folosirea picturii în ulei pentru executarea figurilor şi a unor elemente care, cu rare excepţii, fuseseră executate înainte numai în tempera, a fost consecinţa perfecţionării *vehiculului*. Şi totuşi, dacă ne-am întreba în ce constă principala noutate a practicii lui Jan van Eyck, am identifica-o numaidecît într-un grad de perfecţiune necunoscut pînă la el.

CHARLES LOCK EASTLAKE

Pictorii din Bruges îşi frecau culorile cu un verni uleios, destul de fluid, pe bază de chihlimbar şi mastic sau, poate, sandarac, la care se adăuga un sicativ, sulfat de zinc sau oase calcinate, excluzîndu-se plumbul, care, inevitabil, ar fi alterat tonalităţile atît de proaspete ce se întîlnesc în aproape toate operele flamande din secolul al XV-lea, executate în ulei.

. . . . . .

S-ar putea ca, pe lîngă îmbunătăţirea sensibilă obţinută în limpezirea şi uscarea verniurilor uleioase, perfecţionarea cea mai importantă adusă de Van Eyck în fabricarea lor să fi fost fluidizarea prin adăugirea unui ulei eteric.

. . . . . .

Dacă culorile tablourilor produse în această perioadă sînt şi azi intacte, aceasta s-ar datora, după credinţa multor tehnicieni şi chimişti, faptului că s-au uscat lent; absenţa crăpăturilor, la cele mai multe din aceste picturi, sau dimensiunile lor infime par să le dea dreptate.

CHARLES DALBON

Cercetările chimice efectuate asupra picturii Altarului din Gand au demonstrat că (. . .) grundul polipticului este alcătuit pe bază de cretă şi clei animal, sau, poate, clei de pergament, grosimea stratului de grund fiind de 100—125 μ.
Ca tehnică picturală, s-a constatat că desenul, făcut în prealabil — probabil după natură (v. desenul pentru portretul lui « Albergati » !) — era transpus pe suprafaţa albă a plăcii grunduite, toate contururile şi liniile fiind trasate foarte subţire cu acuarelă diluată sau cu tempera pe bază de gălbenuş, folosindu-se pana sau pensula. Apoi pictorul accentua umbrele şi punea luminile, estompînd desenul cu tempera cafenie (umbra), sau roşcată-cafenie (umbra arsă), aplicată în straturi transparente (glasiuri) foarte fine.

P. COREMANS — J. THISSEN

Scanned with OKEN Scanner

Tablourile flamande din secolul al XV-lea sînt pictate pe panouri de stejar și abia ulterior unele din ele au fost transpuse pe pînză. Puținele opere din această epocă pictate direct pe pînză sînt executate în tempera după o cu totul altă tehnică, în care desenul păstrează rolul principal, și ele reprezintă fără îndoială tapete decorative sau proiecte realizate în vederea unei comenzi. Pe suportul de lemn, pictorii așterneau o preparație albă pe bază de cretă și de clei animal pentru a nivela rugozitățile și a permite o mai bună aplicare a culorilor. În vreme ce italienii acopereau mai întîi preparația cu un grund alcătuit dintr-un liant și un pigment, de pildă o tentă verzuie pentru carnații, flamanzii se mărgineau să folosească un strat de impermeabilizare alcătuit doar dintr-un liant care făcea preparația neabsorbantă și permitea detaliilor stratului pictural propriu-zis să-și păstreze întreaga lor claritate. Acesta din urmă era alcătuit din unul sau mai multe straturi pătrunse inegal de lumină. Culorile, de origine minerală sau organică, erau aglutinate într-unul sau mai mulți lianți. S-a discutat îndelung asupra naturii liantului folosit de Jan van Eyck. Avea la bază un ulei sicativ și o substanță necunoscută, solubilă în ulei și neemulsionabilă. Uleiul, cunoscut de foarte mult timp ca vehicul, continua să fie puțin folosit deoarece nu se cunoștea un procedeu pentru obținerea unei paste suficient de consistente prin amestecarea lui cu culorile. Trebuia să i se mai adauge un diluant. Practica distilării, care la începutul secolului a luat locul procedeelor greoaie ale alchimiei, a înlesnit folosirea terebentinei. Nu cumva simpla utilizare a acestei esențe i-a îngăduit lui Jan van Eyck să ducă tehnica uleiului la gradul său cel mai înalt de perfecțiune și a determinat generalizarea imediată a acestui mod de a picta? Culorile lui sînt aproape totdeauna translucide. Luminozitatea lor specifică rezultă din suprapunerea glasiurilor și culorilor transparente, care lasă lumina să se reflecte pe fondul neted și opac al preparației sau pe cel colorat al straturilor interioare. Van Eyck a utilizat uneori tempera peste stratul în ulei, pentru a dilua mai bine un pigment deosebit de prețios ca albastrul de lapis-lazuli. Acest glasiu superior, foarte fragil, a dispărut adesea, ori s-a alterat cu ocazia restaurărilor prea brutale.

JACQUES LASSAIGNE

Încă de la apariția lor, în zorii secolului al XV-lea, tablourile fraților Van Eyck (...) au uimit lumea nu numai prin sublima lor frumusețe și forța geniului pe care o reflectă, dar și prin neasemuita strălucire a procedeului lor.

Calitatea acestui procedeu care îngăduie, pe lîngă o neîntrecută finețe a celor mai mici detalii, să se obțină și un remarcabil degradeu al tentelor într-o materie minunat smălțuită, a fost rareori atinsă de atunci încoace; cît despre surprinzătorul grad de conservare pe care îl dovedesc, aceste tablouri par a nesocoti pur și simplu cele cinci secole care ne despart de crearea lor.

(...) Lessing (1774) și mai tîrziu englezul Raspe (1781) au dovedit — bazîndu-se pe tratatul călugărului Teofil [1] (secolul XII) — că procedeul picturii în ulei fusese întrebuințat cu multe secole înaintea «descoperirii» sale de către Jan van Eyck... Totuși tradiția îl proclamase încă din secolul al XV-lea pe Van Eyck drept inventator al picturii în ulei.

Oare a pus într-adevăr Van Eyck bazele tehnicii picturii în ulei a maeștrilor Renașterii timpurii? (...) Sau este doar o încununare a tehnicii medievale a picturii cu apă, pe care pictura în ulei o însoțea numai în calitate de tehnică secundă și auxiliară? Părerile continuă să fie împărțite și astfel «problema fraților Van Eyck» rămîne pînă în zilele noastre poate cea mai pasionantă și, totodată, cea mai importantă enigmă din întreaga istorie a tehnicii picturale.

ALEXANDRE ZILOTY

VII. VIZIUNE ARTISTICĂ ȘI LIMBAJ

Așadar nu în amestecul de ulei și culoare trebuie să căutăm explicația vrăjitoriei. Abia mult mai tîrziu un atare amestec va da naștere unei picturi mai rapide, mai suple și mai directe. Nici în inventarea perspectivei (...). Cvasiexactitatea perspectivei nu a fost obținută de frații Van Eyck prin aplicarea regulilor optice pe care tocmai le descoperise în Italia, pe la 1420, Filippo Brunelleschi și a căror cunoaștere a fost dezvoltată îndeosebi de florentini de-a lungul întregului

[1] Theophilus Presbyter (sec. al XII-lea), autorul lucrării *Schedula diversarum artium*, cel mai important manual de tehnică artistică din Evul Mediu. (N.N.).

Scanned with OKEN Scanner

secol al XV-lea. Într-o manieră empirică, fraţii Van Eyck observaseră că în realitate reflectarea luminii pe obiecte scade pe măsură ce obiectele se îndepărtează de privitor. Tocmai această diminuare a tentelor — şi nicidecum fuga unei perspective matematice sau geometrice — o aplică ei, pe planul unic al tabloului, prin nuanţe din ce în ce mai stinse. Fraţii Van Eyck au aplicat pentru prima oară această perspectivă aeriană, mult mai importantă în pictură decît perspectiva liniară.

În sfîrşit, fraţii Van Eyck ştiau să aleagă tonurile potrivite, tonurile sonore care se acordă şi se exaltă reciproc, pentru a produce desăvîrşitul echilibru pe care-l vedem manifestîndu-se în cele trei mari figuri superioare ale *Mielului Mistic*: acolo, juxtapunerea unor vaste planuri (albastru, roşu, şi verde) de egală intensitate, constituie o minune de armonie. (. . .)

Pe scurt, pretinsul secret al fraţilor Van Eyck rezidă în întrebuinţarea judicioasă şi extrem de dibace a tuturor resurselor meseriei de pictor. Aceasta face din tablourile lor nu numai opere de artă preţioase prin aspect şi finisare, ci şi sugerări nete ale formelor, ale mediilor pe care le reprezintă. Vigoarea limbajului pictural permite artistului să exprime idei abstracte întrupîndu-le în realitate şi să le facă înţelese de toţi.

LÉO VAN PUYVELDE

Către sfîrşitul Evului Mediu exista în Europa occidentală o tendinţă, mai mult sau mai puţin răspîndită, de a recepta natura în viziunea artistică nu ca pe un « accident » de substanţe universale sau ca pe un reflex al valorilor transcendentale, ci mai degrabă ca pe un lucru obiectiv şi real, ca pe locul spiritual şi fizic al vieţii omului. În această tendinţă, Florenţa — urmată mai tîrziu, cu accente diferite, şi de alte centre artistice din Italia — găsise principiul coordonator al aparenţelor fenomenice în perspectiva liniară, supunînd spaţiul unei riguroase măsuri dictate de om. Dimpotrivă, flamanzii şi în special Jan van Eyck, pe la 1430, au găsit acest principiu coordonator în « unitatea luminii », înţeleasă ca revelatoare a corpurilor şi a spaţiului în calităţile lor cromatice cele mai preţioase.

Astfel pictura flamandă a creat o viziune contemplativă a lumii, privindu-l pe om, în rafinamentul moravurilor sale urbane, cu acelaşi interes care o făcu să cerceteze aparenţele cele mai diferite ale naturii, şi îmbrăţişînd omul şi natura într-o foarte civilizată şi cultivată fraternitate de aspecte. Poezia acestei picturi a fost exclusiv lirică şi a găsit în Van Eyck uimirea calmă şi liniştită, pe un ton de detaşare aproape solemn.

ROBERTO SALVINI

. . . tabourile lui Jan van Eyck nu marchează un punct de plecare ci sînt suprema înflorire a unei evoluţii a cărei origine trebuie căutată în formele picturale ale goticului tîrziu. Este cu totul firesc ca această artă să ne apară din anumite puncte de vedere ca o etapă premergătoare epocii clasice din secolul al XVI-lea. Vechiul este însă în asemenea măsură înlănţuit cu noul, încît ne este foarte greu să stabilim punctul în care aceste elemente s-au despărţit. Din această cauză întîlnim atîtea şovăiri din partea istoricilor de artă, în momentul în care se pregătesc să fixeze data începutului artei moderne. Prea multă rigoare în determinarea perioadelor « pure » nu duce prea departe. În vechea formă se află inclusă cea nouă, tot astfel cum alături de frunzişul în veştejire preexistă prezenţa noilor vlăstare.

HEINRICH WÖLFFLIN

Două mari nume, Sluter, Van Eyck. Atît unul cît şi celălalt ţin de Evul Mediu prin fibre profunde, atît unul cît şi celălalt vestesc şi propagă o concepţie nouă despre om şi natură. Ei sînt purtătorii unei gîndiri esenţialmente occidentale şi medievale, dar îi conferă o asemenea forţă şi prin atari mijloace, încît ea se întoarce oarecum împotriva ei însăşi şi distruge vechea ordine. Sluter concepe sculptura ca un mare pictor şi ca un poet epic; liniei monumentale, de al cărei instinct e încă stăpînit, îi substituie o altă linie ce-şi trage forţa numai din operă şi din calitatea ei expresivă: el creează un stil.

Van Eyck adînceşte spaţiul dinapoia imaginilor; inventează o nouă dimensiune — transparenţa — şi, într-un univers pe care nimic nu-l mai limitează, pe care privirea îl cuprinde din toate părţile, riguroasa lui analiză fixează figura omului şi a obiectului; el inaugurează o rînduială a adevărului mai intensă decît însăşi rînduiala vieţii

Scanned with OKEN Scanner

și care nu poate fi definită numai prin termenul de « realism ».

HENRI FOCILLON

Nu totul este însă absolut nou în arta genială a lui Van Eyck. Deși el se îndepărtează cu hotărîre de stilul gotic internațional, utilizarea filacterelor și spiralelor lor savante amintesc capriciile liniare în care se complăcea Maestrul Orelor din Rohan. Van Eyck (. . .) datorează mult sienezilor, lui Ambrogio Lorenzetti, de pildă. Suprapunerea celor două registre, unul simbolic, celălalt narativ (. . .), alegerea care se manifestă în alăturarea de mici grupuri pitorești și forme monumentale constituie un împrumut din sculptura timpanelor de catedrale. Tradițiile miniaturisticii persistă în peisajul lipsit de unitate profundă, pictat în perspective discordante și al cărui orizont atinge aproape marginea superioară a cadrului. În aspectul hieratic al lui Dumnezeu întrezărim reminiscențe îndepărtate ale stilizărilor, somptuozităților, convențiilor bizantine. Altminteri însă, Van Eyck ne apare ca un contemporan al lui Masolino, Masaccio, și pretutindeni se afirmă un sentiment al picturii în întregime original.
Această originalitate înseamnă mai întîi o receptare largă și sensibilă a vieții, o voință de reprezentare chiar și în subiectul cel mai abstract. Sfînta Fecioară, Sfîntul Ioan au misterul sacrului, dar și aspectul ființelor vii, la fel ca Adam și Eva sau Jodocus Vijdt și Isabella Borluut. Peisajul paradisiac (. . .) asociază în chip ciudat într-o imaginație de artist (. . .) o vegetație atît de exact redată, încît un botanist a putut identifica pînă și crucea-voinicului, piciorul-cocoșului, asperula și ochii-șoricelului (. . .). Van Eyck afirmă astfel că geniul, care inventează și organizează o imagine născută din inteligența nuanțată de emoție, trebuie să fie, în detaliul formelor, un observator ascuțit al lumii fizice, un tălmăcitor senin dar exact și complet al realității.

ROBERT GENAILLE

Cunoașterea perspectivei liniare matematice nu este premisa creării unei arte majore. Pictorii antici, artiștii Evului Mediu, maeștrii clasici ai Asiei de răsărit s-au descurcat fără ea și au fost admiși spre culmile Parnasului fără această legitimație. Și totuși: redescoperirea legilor perspectivei și folosirea lor conștientă în Italia de Nord și în Țările de Jos (frații Van Eyck) întru obținerea iluziei de spațiu în pictură a fost una din faptele măreție ale Apusului. Acești artiști-matematicieni au întreprins o călătorie de vikingi ai spiritului în profunzimile spațiului. (. . .)
Jan van Eyck a pictat figurile omenești care apar în adîncul tabloului de parcă le-am vedea în apropierea noastră, fără să ținem seamă de perspectiva prin culoare. Dimpotrivă, Cézanne a redat o figură îndepărtată și din punct de vedere coloristic ca fiind văzută în depărtare. Se află oare aici în joc o « dezvoltare tehnică » sau un « progres artistic », sau nici una din două, ci doar două moduri de a vedea, fundamental deosebite, legate de epocile respective?

WILHELM WAETZOLDT

Pentru Van Eyck, spațiul e static și toate obiectele au relații statornicite; formele se suprapun; dalajul pardoselilor se micșorează în funcție de perspectivă; obiectele îndepărtate sînt mici, obiectele apropiate sînt mari, orizontul e estompat de aburi. El vedea fenomenele acestea și le aprecia ca tot atîtea adevăruri. Dacă va fi făcut o descoperire capitală, ea rezidă mai puțin în noua manieră de aplicare a culorii pe un panou, cît mai ales într-o nouă manieră de a aprofunda perceperea lucrurilor vizibile.

J. VAN DER ELST

Ciudat, lumina lui Van Eyck este aproape invariabil pură: cerurile lui nu cunosc norii și albastrul lor fără pată e de o profundă seninătate. Văzîndu-le, n-ai spune că artistul a trăit sub firmamentul neerlandez, pe care o mare de aburi alunecă de obicei în valuri livide. Numai cîmpiile au la el tente întunecate, care ne poartă în Nord. Sentimentul ideal, pe care nu-l vom găsi în figuri, pătrunde și înfrumusețează lumea exterioară.

ALFRED MICHIELS

Jan van Eyck a înaintat atît de departe în aprofundarea efectelor de ecleraj, încît nu numai că elaborează forme cubice, ca în magistralele sale capete din portrete, ci introduce și aur iradiant cu valoare formală și coloristică aparte.

Scanned with OKEN Scanner

Jocul de umbre și lumini contrastante duce la sporirea bogăției « pitorești », a încărcăturii sufletești și a atmosferei naturale, observație valabilă și în cazul acelor efecte de lumină reflectată din jurul limitei umbrelor care nu constituie un element intrinsec modeleului. Astfel în *Madona* de la Berlin, lumina e proiectată prin ferestrele de sus, așternînd pete luminoase pe pardoseala și pereții bisericii.
Urmărind razele de lumină, Jan van Eyck sondează profunzimile spațiului sesizînd relativitatea formei și a culorii.

MAX J. FRIEDLÄNDER

Tripticul lui Van Eyck din Galeria de la Dresda este o lucrare de dimensiuni mici, care respiră o atmosferă intimă. Panoul central este ocupat de Madona cu pruncul; figura ei învesmîntată într-o mantie amplă formează o piramidă. La italieni compoziția în formă de piramidă urmărește de obicei să scoată în evidență o figură sau un grup, opunîndu-le spațiului înconjurător. La Van Eyck, dimpotrivă, piramida formată de mantia Mariei prelungește linia covorului pestriț pe care este așezat tronul. Aceasta suprimă corporalitatea Mariei — proprie tuturor figurilor pictate de italieni, chiar și acelora ale lui Fra Angelico — și face din ea o parte integrantă a interiorului.

MIHAIL V. ALPATOV

Jan van Eyck a spart normele invenției plastice medievale și a așezat studiile după natură în centrul relației artistice cu lumea înconjurătoare. Corespunzător întregii stări spirituale a epocii, acest progres formal al realității nu putea fi însă legat și de suveranitatea conceptului de viață real, așa încît s-a menținut în continuare un dualism al observării exterioare a naturii și al conținutului general spiritual al artei, condiționat, ca și mai înainte, religios. (. . .)
Jan van Eyck a separat în esență observarea naturii de problemele compoziționale, adică a sustras de sub restricțiile compoziției nesecata varietate a formelor naturale individuale . . .

MAX DVOŘAK

Se spune mereu că primitivii flamanzi ai secolului al XV-lea sînt realiști. Sînt, desigur, dar totodată mai sînt și oameni ai Evului Mediu, deci, într-o anume măsură, mistici. Dacă ei au transpus lumina cu o asemenea dragoste și totodată cu o atît de subtilă precizie, explicația este că — pentru ei — lumina e divină și în același timp și vizibilă. Eclerajul nespus de pur și de blînd în care se scaldă *Mielul Mistic* de Van Eyck e totuna cu lumina pajiștilor primăvăratice, dar și cu aceea din « Paradis ».

. . . . . .

În realitate culoarea nu a intrat într-o eră nouă decît o dată cu (. . .) pictura în ulei, așa cum au folosit-o frații Van Eyck și urmașii lor. Un nesfîrșit joc de transparențe sau opacități a îngăduit expansiunea sau concentrarea tonurilor ca și alăturarea lor intimă. Gama cromatică nu a mai cunoscut, ca să zicem așa, granițe. Pictorului i s-a deschis universul infinit a *nuanțelor*.

. . . . . .

Arta flamandă a secolului al XV-lea nu este simplă (. . .).
Realism, dar și fervoare. Întreg sufletul medieval proiectează o ultimă strălucire concentrată, și oarecum deja împietrită, în gama de materii somptuoase în care a fost învelit, ca în cristalul colorat al unei pietre prețioase; și atît e de puternică strălucirea acestui veșmînt de realitate, încărcat și sclipitor asemeni unei rochii de fir, încît putem ierta istoricilor că au făcut din el esența contribuției și a noutății sale. Și în primul rînd asupra lui zăbovește cu uimire ochiul fermecat. (. . .)

. . . . . .

Arta primitivilor flamanzi a fost primul și poate cel mai desăvîrșit omagiu al artei adus acestei realități a simțurilor. Luînd naștere o dată cu secolul al XV-lea și civilizația adevărului fizic, pe atunci, la începuturile sale, susținută de o societate burgheză, ea însăși generatoare de pozitivism, arta flamandă a fost profund, esențial,o artă a realismului. Spun « esențial » dar nu « exclusiv », căci nu e cu putință să rupi complet și dintr-o dată cu timpul din care ai ieșit și în care încă te scalzi . . .

RENÉ HUYGHE

Acest « realist » atît de atent, acest burghez flamand, adînc implîntat în clasa lui prin instituțiile municipale, este (. . .) exact opusul unui observator pasiv, robit dezordinii evidențelor. Ordonarea tainică a compozițiilor sale, structu-

Scanned with OKEN Scanner

rate, probabil, pe o reţea geometrică, e admirabilă nu numai prin felul în care masele se echilibrează şi se contrabalansează (. . .). Orice realitate este misterioasă pentru Van Eyck; el se află în faţa obiectului ca şi cum l-ar descoperi pentru prima dată, îl studiază ca şi cum ar vrea, cu ajutorul răbdării poetice, să-i smulgă rostirea unei enigme, să-l « farmece » şi să-i înzestreze imaginea cu o a doua viaţă tăcută. Totul e pentru el unic şi, în adevăratul înţeles al cuvîntului, singular. În acest univers în care nimic nu poate fi înlocuit, accesoriul, neînsufleţitul dobîndesc valoarea fizionomică a unui chip omenesc. (. . .)
Lumea în care aceste figuri au încremenit sub privirea noastră în miraculoasa pace a lucrurilor, fiinţelor şi gîndurilor, inflexibilă la impulsuri, neatinsă de umbrele timpului, pare a fi menţinută de puterea unei vrăji deasupra veacurilor şi a vieţii.

HENRI FOCILLON

VIII. ÎN LOC DE CONCLUZII

Miniaturile executate pentru ducele de Burgundia şi rudele sale au fost puntea de legătură stabilită între şcoala franco-flamandă pariziană de la începutul secolului al XV-lea şi şcoala flamandă propriu-zisă. *Orele din Torino*, dintre care unele sînt atribuite fraţilor Van Eyck, şi *Orele din Milano*, poate în parte posterioare, au servit ca argumente istoricilor.
Mult timp, pe temeiul catrenului înscris pe altarul din Gand, eruditii s-au străduit să distingă contribuţia lui Hubert van Eyck, fratele mai mare, de cea a lui Jan, mezinul, dar astăzi personalitatea lui Hubert, considerată de unii drept legendară, a devenit cu totul nesigură, şi catrenul a fost declarat apocrif. (. . .)
Compoziţia compartimentată (e vorba de altarul din Gand. N.N.), arhitectura izvorului vieţii (. . .), felul de a insera personajele în această arhitectură, totul învederează fidelitatea faţă de obiceiurile veacului anterior.
Cîte noutăţi totuşi ! Jan van Eyck ştie să redea masele, volumul, atmosfera, să reprezinte cu fidelitate realitatea, să descrie odaia Fecioarei în clipa Bunei Vestiri (. . .), oraşul ce apare în spatele *Madonei cancelarului Rolin*, peisajele, costumele, giuvaerurile. El scrutează necruţător anatomia trupurilor, cele ale lui Adam şi al Evei, chipurile, cele ale familiei Vijdt, a canonicului Van der Paele, a cardinalului Albergati, în care pielea alunecă pe proeminenţele oaselor. Ce progres în douăzeci de ani !
Punerea în pagină e şi ea mai savantă: arcadele unifică compoziţia *Madona cancelarului Rolin* sau, dimpotrivă, se pierd de fiecare parte a *Madonei din Dresda*; grupurile se opun în mase echilibrate în *Mielul Mistic*. Jan van Eyck nu numai că observă detaliul, ca atîţia flamanzi, dar îl aşază la locul său în ansamblu.

. . . . . .

Prin concepţia sa despre tablou, prin metodele sale de compoziţie, prin realismul şi prin tehnica sa, Jan van Eyck a fost primul dintre marii pictori moderni.

LOUIS HAUTECŒUR

. . . este cît se poate de evident, încă de la prima vedere, că la Van Eyck nu există detalii de prisos, în aceeaşi măsură în care acestea nu există nici la Manet.

GEORG LUKÁCS

În prima jumătate a secolului al XX-lea, admiraţia faţă de pictura Primitivilor flamanzi nu a încetat să crească. Entuziasmul în faţa unei asemenea arte poate părea surprinzător într-o epocă ce preţuieşte impresioniştii şi expresioniştii, într-o epocă dominată de materialism şi maşinism. Totuşi, ni-l putem explica cu uşurinţă prin două raţiuni, una de ordin tehnic, cealaltă de ordin spiritual.
Timpurilor noastre, îndrăgostite de tehnică, le plac mecanismele reglate cu precizie în infinitatea detaliilor, după cum le place ştiinţa minuţioasă. Or, artiştii de la sfîrşitul Evului Mediu îşi concentrau fără răgaz atenţia vreme de săptămîni, luni, şi chiar ani asupra desăvîrşirii operelor lor. Admirăm rezultatul unei asemenea măiestrii, al unui devotament atît de pasionat, al unei probităţi atît de înflăcărate.
Puterea spirituală a acestei arte constituie într-o egală măsură un pol de atracţie pentru generaţiile noastre. (. . .)
Leonardo da Vinci spunea că pictura e o *cosa mentale*. Această aserţiune e acceptată cu uşu-

Scanned with OKEN Scanner

rinţă în faţa tablourilor Primitivilor. Ei au cu siguranţă puterea de evocare şi de realizare care face ca totul să fie inteligibil pentru privire. Dar ceea ce atrage cel mai mult spiritul şi sensibilitatea e aerul de cumpănire, de reculegere, de gravitate, de încordare spre o viaţă superioară, într-un cuvînt, caracterul sacru pe care-l emană. Operele lor au darul de a redeştepta în noi emoţia (. . .) în faţa misterului universului şi al condiţiei umane. Iată ce înţelegem cînd vorbim de spiritualitatea Primitivilor. (. . .)

Tinzînd către ea, aceşti artişti nu au dispreţuit cîtuşi de puţin realitatea. Cu adevărat umani, ei şi-au îndreptat privirile spre frumuseţea lumii şi s-au folosit de ea pentru a exprima idei şi sentimente sublime. (. . .)

Fraţii Van Eyck nu sînt simple oglinzi ce reflectă o imagine; sînt minţi care înţeleg şi sensibilităţi care vibrează profund. « Pozitivitatea » formei lor nu e decît mijlocul de care se folosesc pentru a face inteligibile idei abstracte, emoţii delicate. Concepţia lor despre natură şi despre relaţiile omului cu aceasta din urmă este nouă, cuprinzătoare şi profundă. Nu e vorba de faptul că ei ar fi înţeles omul şi natura mai bine decît gîndirea greacă sau ştiinţa arabă. Le-au înţeles *altfel*, într-un mod concret şi integral, aşa cum procedează ştiinţa modernă. Concepţia lor este diferită şi de cea a italienilor primei Renaşteri. Înaintea lor, Ambrogio Lorenzetti încercase să transpună aceleaşi relaţii adăugînd omului fie un peisaj, fie panorama unui oraş, întins în spatele lui, ca pînza de fundal a unui decor de teatru. Tehnica fraţilor Van Eyck le îngăduie să înfăţişeze omul în mediul său, să-l lege de atmosfera care-l învăluie. Se va înţelege într-o zi cît de mult i-au întrecut, din acest punct de vedere, pe pictorii italieni din secolul al XV-lea. Abia mult timp după Van Eyck, Piero della Francesca şi Verrocchio au sesizat, la rîndul lor, raporturile dintre lumină şi culoare în reprezentarea, pe o suprafaţă plană, a obiectelor tridimensionale.

Trebuie să recunoaştem că italienii secolului al XV-lea aveau cunoştinţe mai adînci de anatomie, de perspectivă, şi că formele lor erau mai însufleţite, mai idealizate. Dar fraţii Van Eyck, cei dintîi, au avut o imagine limpede a valorii particulare a fiinţei umane şi a relaţiilor sale cu lumea care o înconjoară.

LÉO VAN PUYVELDE

Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIE ŞI CONCORDANŢE

1339 (→1453) Războiul de o sută de ani între Anglia şi Franţa (în care sînt atrase şi Ţările de Jos).
1363 Ducele Filip cel Îndrăzneţ obţine Burgundia drept apanaj.
1364 (→1468) Construirea Palatului ducilor de Burgundia, la Dijon.
Pe la 1366/70 Data prezumtivă a naşterii lui Hubert van Eyck, *la Maaseyck sau Maastricht.*
1369 Căsătoria lui Filip cel Îndrăzneţ cu Margareta de Flandra.
Către 1370—1380 se conturează «stilul (gotic) internaţional» în pictura europeană.
1373 Statuia Sf. Gheorghe (Praga) de Martin şi Gheorghe din Cluj. Froissart: Cronicile Franţei (Cartea I).
1374—75 Mor Petrarca, Boccaccio.
1376—77 Începe construirea Palatului Comunal din Bruges, a Mînăstirii Champmol (Dijon). Se naşte Brunelleschi.
1378—79 Începe Marea schismă religioasă din Occident. Răscoale orăşeneşti în Flandra. Se naşte Robert Campin (Maestrul din Flémalle?).
1380—81 Altarul Maestrului din Třebon (Wittingau). Moare J. Ruysbroek, canonic de Bruxelles, care scrie în flamandă, «pentru popor».
1382 Flamanzii înfrînţi de francezi la Roosebeke. Filip cel Îndrăzneţ, duce de Burgundia, dobîndeşte prin moştenire comitatul Artois.
1384 Filip cel Îndrăzneţ dobîndeşte prin căsătorie comitatul Flandrei. Moare reformatorul englez Wyclif.
1385 Prin pacea de la Tournai, Filip cel Îndrăzneţ dobîndeşte Brabantul. Burgundia se numără acum printre cele mai bogate ţări din Europa, dispunînd de cel mai puternic centru economic al vremii (Flandra şi Brabantul).
Pe la 1385/90 Se naşte Jan van Eyck, *la Maaseyck sau Maastricht.*
1386 (→1418) Mircea cel Bătrîn, Domn al Ţării Româneşti. Se naşte Donatello.
1389 Turcii învingători la Kosovo Polje. Sculptorul Claes Sluter conduce atelierul ducal la Dijon (Burgundia).
1392—95 «Dipticul Wilton». Melchior Broederlam pictează la Champmol. «Fîntîna lui Moise» de C. Sluter. Se naşte Gutenberg.
1396 Înfrîngerea de către turci, la Nicopole, a cruciaţilor (printre care şi cavaleri burgunzi).
1397/99 Peter Parler moare la Praga. Se nasc: Paolo Uccello, Rogier van der Weyden. «Psaltirea ducelui de Berry» de André Beauneveu.
1400 (→1431) Alexandru cel Bun — Domn al Moldovei.
1401—1404 Se nasc Nicolaus Cusanus, Masaccio, L.-B. Alberti. Ghiberti începe basoreliefurile porţilor Baptisteriului din Florenţa (1403).
1404 (→1419) Ioan fără Frică, duce de Burgundia.
Pe la 1406 se naşte Margareta, viitoarea soţie a lui Jan van Eyck.
1407 Asasinarea lui Ludovic de Orléans de oamenii lui Ioan fără Frică. Începutul războiului civil (Armagnac-Burgundia).
1409 «Grandes Heures du duc de Berry» (Jacquemart de Hesdin?).
1410—16 Se naşte Stephan Lochner. «Très Riches Heures du duc de Berry» de fraţii de Limbourg.
1415 «Fraţii» van Eyck la curtea Olandei.
1415 În urma înfrîngerii francezilor la Azincourt, englezii cuceresc nordul Franţei, inclusiv comitatul Flandrei. Supliciul lui Jan Hus la Konstanz. Se naşte Dirk Bouts, Jaime Huguet.
1416 «Martiriul sf. Denis» de Jean Malouel. Moare celebrul mecena, ducele Jean de Berry. Se naşte Piero della Francesca.
1416—17 Se presupune că Hubert (?) şi Jan împodobesc cu miniaturi *o carte de rugăciuni* — «Très Belles Heures du duc de Berry» *(Torino) — pentru Wilhelm de Bavaria, conte de Olanda. După alte surse, unele miniaturi au fost executate de Jan în anii 1422—24. Jan rămîne la curtea succesorului lui Wilhelm, Ioan de Bavaria, primat de Liège, apoi conte al Olandei.*
1417 Moare Wilhelm de Bavaria. Îi urmează Iacoba, apoi Ioan de Bavaria, conte de Olanda. Sfîrşitul Marii schisme religioase din Occident.
1418 Oştile burgunde la Paris.
1419 Asasinarea, de către agenţii Delfinului Franţei, a lui Ioan fără Frică ducele Burgundiei. Îi urmează Filip cel Bun care se aliază cu englezii împotriva francezilor.
Pe la 1420 se naşte Jean Fouquet. Giovanni Arnolfini, negustor din Lucca, se stabileşte la Bruges (şi va deveni consilier al ducelui Filip cel Bun).
1420 Brunelleschi începe construirea cupolei Domului din Florenţa.
Pe la 1420/22 Jan lucrează la Liège (?). Pictează Fecioara într-o biserică *(Berlin).*
1422—24 Jan, devenit «maestru» decorează palatul din Haga *al lui Ioan de Bavaria, fiind menţionate în conturile acestuia trei plăţi către «Pictorul Jan».*
1422—23 Rolin investit cancelar al Burgundiei. Răscoala meseriaşilor din Tournai.
Către 1425 Hubert (?) şi Jan pictează Femeile sfinte la mormînt.
1425 Fondarea Universităţii din Louvain. «Bunavestire Mérodo» (Maestrul din Flémalle).
1425—26 În arhivele din Gand apare ca pictor maestrul Luberecht, Ubrecht sau Hubrecht (Hubert?).
1425 Jan devine pictor şi «valet de chambre» al lui Filip cel Bun. Pleacă la Bruges unde locuieşte şi «Maestrul Ubrecht» (Hubert?). Se mută la Lille şi se însoară cu Margareta.
1426 Hubert (?) şi Jan încep să picteze polipticul Mielului Mistic. *La 18. IX moare, la Gand, Hubert.*
1426—27 Jan este trimis de Filip cel Bun în Aragonia pentru a cere mîna fiicei contelui de Urgel.
1426—27 Masaccio pictează frescele din Capela Brancacci (Florenţa).
1428 Englezii asediază oraşul Orléans. Ioana d'Arc capturată de burgunzi şi predată englezilor.

Scanned with OKEN Scanner

1428—29 Jan este trimis de Filip pentru a solicita mîna Isabelei, prințesă de Portugalia. Pictează Portretul prințesei Isabela *(primul portret cunoscut documentar, dispărut).*
Vizitează Spania, Portugalia, emiratul Granadei, Anglia. Locuiește un timp la Lille (?).

Pe la 1430 Filip cel Bun instituie ordinul « Lînii de Aur ». Se naște Antonello da Messina.

1430 Întors în Flandra, asistă la căsătoria lui Filip cu Isabela. Se stabilește la Bruges. Ducele intervine de mai multe ori pe lîngă trezorerie pentru a se achita drepturile cuvenite lui Jan.

1431 Cardinalul Albergati, legat al regelui Franței pe lîngă ducele Burgundiei, sosește la Bruges. Supliciul Ioanei d'Arc. Începe Conciliul din Basel. Portughezii descoperă insulele Azore. Se naște Mantegna.

Pe la 1431 execută, în vîrf de argint, Portretul cardinalului Albergati *(Dresda).*

1432 Pictează Portretul de bărbat (Tymotheos) *(Londra). Termină* polipticul Mielului Mistic *(Gand). Cumpără o casă la Bruges.*

1433 Pictează Bărbatul cu turban roșu *(Londra),* Madona de la Ince Hall *(copie veche [?] Melbourne). Este vizitat de ducele Filip.*

1434 Pictează Dublul portret al lui Arnolfini și al soției sale *(Londra), Filip cel Bun este nașul unuia dintre copiii lui Jan.*

1434 Casa de' Medici (Cosimo) în fruntea Florenței. Înfrîngerea taboriților în Boemia.

1435 Execută policromarea a șase statui pentru fațada Palatului Comunal din Bruges (dispărute).

Pe la 1435 « Coborîrea de pe cruce » de Rogier van der Weyden. Se nasc Memling, Justus din Gand.

1435 Pacea de la Arras (între Carol VII al Franței și Filip cel Bun al Burgundiei). K. Witz pictează « Pescuitul miraculos », (Geneva).

1435—36 Figurează în scriptele lui Filip ca « Jan de Tricht» (adică din orașul Maastricht).

1436 Pictează Madona canonicului van der Paele *(Bruges);* Portretul aurarului Jan de Leeuw *(Viena).*

1436 Carol VII reocupă Parisul. Se naște Verrocchio.

1437 Pictează Altarul «de călătorie» *(Dresda);* Sf. Barbara *(Anvers).*

1438 Casa de Habsburg în fruntea Germaniei. Se naște Nuño Gonçalves.

1439 Pictează Fecioara la Fîntînă *(Anvers);* Portretul Margaretei van Eyck *(Bruges).*

1440 La Florența începe construirea palatelor Pitti și Medici. « Altarul Tucher » (Nürnberg). Se naște Hugo van der Goes.

După 1440 Gutenberg face primele încercări de tipărire cu ajutorul unor litere mobile.

1441 La 9. VII Jan van Eyck încetează din viață la Bruges și este înmormîntat în cimitirul bisericii Sf. Donatus. Prin grija fratelui său Lambert (pictor?), la 21.III.1442 rămășițele sale sînt reînhumate în interiorul bisericii, distrusă în întregime în timpul Revoluției Franceze.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE*

ALPATOV, MIHAIL. *Istoria artei (II). Arta Renașterii și a epocii moderne.* În românește de Eugen Filotti, București. Editura Meridiane, 1965.

BEATIS, ANTONIO de, *vezi* Pastor Ludwig: *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona (1517—1518) beschrieben durch Antonio de Beatis.* Freiburg i. Breisgau, 1905 *(N.R.).*

BERENSON, Bernard. *The Italian painters of the Renaissance.* 1907. London/Glasgow, The Fontana Library, 1966 *(S.M.).*

BODE, WILHELM VON. *Jan van Eycks Bildnis eines burgundischen Kammerherrn* în *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen* (vol. XXII). Berlin, 1901 *(N.R.).*

BOL, L. J. *Jan van Eyck.* Berlin-München, Verlag Lebendiges Wissen, 1965 *(N.R.).*

BRIEGER, LOTHAR. *Das Genrebild.* München, Delphin-Verlag, 1922 *(N.R.).*

BURCKHARDT, JACOB. *Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860. În românește de N. Balotă și Gh. Ciorogaru. București, E.P.L. (B.P.T.), 1969.

CANOVA, ANTONIO (pe la 1805), citat de Karl Friedrich Schinkel, v. *Aus Schinkels Nachlass*, editat de A. v. Wolzogen, 1862 *(N.R.).*

CLARK, KENNETH. *Landscape into Art.* 1950. În românește de Eugen Filotti. București, Editura Meridiane, 1969.

COLIN, PAUL. *L'art flamand. Exposition de L'Orangerie (Préface).* Paris, Floury, 1935 *(S.M.).*

COREMANS, P. — THISSEN, J. *L'introduction des lames minces dans l'examen des peintures*, în « Institut royal du patrimoine artistique. Bulletin » vol. II. Bruxelles, 1959. *(S.M.).*

DALBON, CHARLES. *Les origines de la peinture à l'huile.* Paris, Perrin, 1904. (S.M.).

DELACROIX, EUGÈNE. *Journal et correspondance* (1847). În românește de G. Oprescu, București, Editura Meridiane, 1965.

DÜRER, ALBRECHT. *Niederländische Reise.* Berlin-Utrecht, 1918. *(N.R.).*

DVOŘAK, MAX. *Pieter Brueghel. Flämisches Volksleben.* Berlin. W. Klein, 1935 *(N.R.).*

EASTLAKE, CHARLES LOCK. *Materials for a History of Oil Painting.* Londra, 1849, *(S.M.).*

ELST, J. VAN DER. *L'Âge d'Or Flamand.* La Palme *(S.M.).*

EYCK, JAN VAN. Inscripție pe portretul (desen) cardinalului Albergati (1431?), Dresda, Cabinetul de stampe *(N.R.).*

EYCK, JAN VAN (?). Inscripție pe partea exterioară a retablului din Gand. 1432 *(?) (S.M.).*

FACIO, BARTOLOMEO. *De Viris Illustribus Liber* (pe la 1454, ms. pierdut, editat de L. Mehus). Florența, 1745 (citat de Ziloty. *S.M.).*

FAURE, ÉLIE. *Histoire de l'Art (III). L'Art renaissant.* Paris, Floury, 1914. *(S.M.).*

FIERENS, PAUL. *Peinture Flamande. Des origines à 1550*, Paris. Braun *(S.M.).*

FIERENS, PAUL. *Le fantastique dans l'Art Flamand.* Bruxelles, 1947. *(S.M.).*

FILARETE, ANTONIO AVERULINO. *Trattato di Architettura* (III). 1464. Publicat de W. von Oettingen, în *«Quellenschriften für Kunstgeschichte»*, Viena, 1890 *(S.M.).*

FOCILLON, HENRI. *Art d'Occident. Le moyen-âge roman et gothique.* Paris, Armand Colin, 1955 *(S.M.).*

FRIEDLÄNDER, MAX, J. *Von Eyck bis Bruegel.* Berlin, 1916. *(N.R.).*

FRIEDLÄNDER, MAX, J. *Die Altniederländische Malerei*, Berlin-Leyden, 1924—1937 *(N.R.).*

FRIEDLÄNDER, MAX, J. *Über die Malerei.* 1947. München, Bruckmann, 1963 *(N.R.)*

FROMENTIN, EUGÈNE. *Les Maîtres d'autrefois.* 1876. În românește de Modest Morariu. București, Editura Meridiane, 1969.

FRUNZETTI, ION. *Peisajul flamand în Muzeul Brukenthal*, în *Omagiu lui George Oprescu.* București, Editura Academiei, 1961.

GENAILLE, ROBERT. *La peinture dans les anciens Pays-Bas. De Van Eyck à Bruegel.* Paris, Tisné, 1954 *(S.M.).*

GENAILLE, ROBERT. *L'Art flamand.* Paris, Presses Universitaires de France, 1965 *(S.M.).*

GIDE, ANDRÉ. *Journal*, Paris, Gallimard, 1955 *(S.M.).*

HAMANN, RICHARD. *Geschichte der Kunst.* Berlin, Knaur, 1933 *(N.R.).*

HAUTECŒUR, LOUIS. *Histoire de l'Art. II. De la réalité à la beauté.* Paris, Flammarion, 1959 *(S.M.)*

HEGEL, G. W. F. *Vorlesungen über die Aesthetik* (II). 1837 — 1838. În românește de D. D. Roșca. București, Editura Academiei, 1966.

HENDY, PHILIP. *La National Gallery, Londres.* Paris, Somogy, 1960 *(S.M.).*

HUIZINGA, JOHAN. *Le Déclin du Moyen Âge.* Paris, Payot, 1961 *(S.M.).*

HUYGHE, RENÉ. *L'Art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960 *(S.M.).*

HUYGHE, RENÉ — VRIES, A. B. de. *Vermeer.* Paris, Tisné *(S.M.).*

HYMANS, HENRI. *L'Exposition des primitifs Flamands à Bruges*, în « Gazette des Beaux-Arts » (vol. 28) Paris, 1902*(S.M.).*

JAMOT, PAUL. *Introduction à l'histoire de la peinture.* Paris, Ed. d'Histoire et d'Art *(S.M.).*

LAMPSONIUS, DOMENICO. *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies.* Anvers, 1572 (citat de Van Mander) *(S.M.).*

LASSAIGNE, JACQUES. *La peinture Flamande. Le siècle de Van Eyck.* Genève, Skira, 1957 *(S.M.).*

LHOTE, ANDRÉ. *Traités du paysage et de la figure.* În românește de Dumitru Dancu. București, Editura Meridiane, 1969.

LUKÁCS, GEORG. *Die Eigenart des Ästhetischen* (I). Berlin-Spandau, H. Luchterhand-Verlag, 1963 *(N.R.).*

* Textele, fără altă precizare, au fost traduse de Sorin Mărculescu *(S.M.)* și Nicolae Reiter *(N.R.)*

MANDER, CAREL VAN. *Het Schilder-Boeck*, 1604. V. ed. franceză *Le livre de Peinture*, Paris, Hermann, 1965 *(S.M.)*.
MICHIELS, ALFRED. *Histoire de la peinture flamande.* Paris, 1865—1878 *(S.M.)*.
MUTHER, RICHARD. *Geschichte der Malerei (II). Die Renaissance im Norden und die Barockzeit.* Leipzig, K. Grethlein's Verlag, 1909 *(N.R.)*.
OPRESCU, GEORGE. *Manual de istoria artei (I). Evul Mediu, Renașterea.* București, Editura « Universul », 1943.
PANOFSKY, ERWIN. *Early Netherlandish Painting. Its Origin and Character.* 2 vol. Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1953 *(S.M.)*.
PAPU, EDGAR. *Călătoriile Renașterii și noi structuri literare.* București, E. L. U. 1967.
PUYVELDE, LÉO VAN. *Hubert et Jean van Eyck.* Paris, Amiot-Dumont, 1955 *(S.M.)*.
PUYVELDE, LÉO VAN, *La Peinture flamande au siècle des Van Eyck.* Bruxelles, Elsevier, 1953 *(S.M.)*.
ROY, CLAUDE, citat de PAUL ELUARD, în *Anthologie des écrits sur l'art* (vol. III). Paris, Cercle d'Art, 1954 *(S.M.)*.
RUSSOLI, FRANCO. *La peinture de la Renaissance.* Paris, Pont Royal, 1962 *(S.M.)*.
SALVINI, ROBERTO. *La Galerie des Uffizi.* Novara, De Agostini, 1957 *(S.M.)*.
TAINE, HIPPOLYTE. *Philosophie de l'Art (La peinture dans les Pays-Bas)* 1881. În românește de Tudor Țopa, în *Pictura Renașterii în Italia și alte scrieri despre artă.* București, Editura Meridiane, 1968.
TSCHAMSER, MALACHIAS. *Annales oder Jahres-Geschichten der Baarfüseren oder Minderen Brüder... zu Thann*, Edition Colmar, 1864, t. I *(N.R.)*.
VASARI, GIORGIO. *Le Vite de' Più Eccellenti Pittori, Scultori ed Architetti.* 1550. În românește de Ștefan Crudu. București, Editura Meridiane, 1962.
WAETZOLDT, WILHELM. *Du und die Kunst.* Berlin, Deutscher Verlag, 1938 *(N.R.)*.
WÖLFFLIN, HEINRICH. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe.* 1915. În românește de Eleonora Costescu. București, Editura Meridiane, 1968.
ZILOTY, ALEXANDRE. *La découverte de Jean Van Eyck et l'évolution du procédé de la peinture à l'huile.* Paris, Floury, 1941 *(S.M.)*.

Scanned with OKEN Scanner

LISTA REPRODUCERILOR

1. JAN VAN EYCK (?)
Filă din «Les Très Belles Heures du duc de Berry»:
Naşterea sf. Ioan Botezătorul şi *Botezul lui Cristos.*
(pe la 1422—1424)
28 ×19,5 cm
Torino, Museo Civico

2. HUBERT sau JAN VAN EYCK (?)
Filă din «Très Belles Heures du duc de Berry»:
Slujba pentru morţi
(pe la 1420—1425)
28 ×19,5 cm
Torino, Museo Civico

3. HUBERT VAN EYCK (?)
Bunavestire
lemn; 77,5 ×65,5 cm
New York, Metropolitan Museum of Art

4. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic
(1426—1432)
Retablu cu 8 panouri exterioare (350 ×250 cm)
şi 12 panouri interioare (350 ×450 cm)
Panoul central: *Adorarea Mielului* (fragment)
Gand, Catedrala St. Bavo (Sf. Baafs)

5. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic. Panoul central: *Adorarea Mielului*
135 ×236,5 cm

6. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Adorarea Mielului (detaliu)

7. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Judecătorii drepţi (detaliu: presupus autoportret al lui Jan)

8. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Judecătorii drepţi (copie)
panou; 149,2 ×54 cm

9. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Cavalerii lui Cristos
panou; 149,2 ×54 cm

10—11. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Adorarea Mielului (fragmente)

12. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Sfinţii pelerini (fragment)

13. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Sfinţii pustnici
panou; 149,2 ×54 cm

14. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic
Sfinţii pelerini
panou; 149,2 ×54 cm

15. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Adam
(1430—1432)

16. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Îngeri cîntînd
panou; 161 ×70 cm

17. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Îngeri cîntînd (fragment)

18. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
(stînga:) *Jertfa lui Cain şi Abel*
(dreapta:) *Uciderea lui Abel*
(pictură în «trompe-l'œil»)

19. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Adam (detaliu)

20. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Îngeri muzicanţi (fragment)

21. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Îngeri muzicanţi
panou; 161 ×70 cm

22. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Eva
(1430—1432)

23. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Fecioara (panou; 165 ×72 cm);
Cristos în slavă (panou; 208,5 × 80 cm);
Sf. Ioan Botezătorul (panou; 165 × 72 cm)

24. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Fecioara (detaliu)

25. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Sf. Ioan Botezătorul (fragment)

26. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
(cu voleurile închise)

27. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Vedere asupra străzii şi interior (fragment) 110 ×38 cm

28—29. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Bunavestire
2 panouri; 110 ×70 cm (fiecare)

30. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Portretul donatorului Jodocus (Josse) Vijdt
(1431—1432)
panou; 148 ×54 cm

31. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Portretul donatoarei Isabella Borluut
(1431—1432)
panou; 148 ×54 cm

32. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Isabella Borluut (detaliu)

33. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Profetul Miheea (detaliu)

34. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Altarul Mielului Mistic:
Sf. Ioan Evanghelistul
panou; 148 ×51 cm
(pictură în «trompe-l'œil»)

35—36. HUBERT şi JAN VAN EYCK
Femeile sfinte la mormîntul lui Cristos (fragmente)
lemn; 72,5 ×90,2 cm
Rotterdam, Muzeul Boymans - van Beuningen

37—38. JAN VAN EYCK
Răstignirea şi *Judecata de apoi* (diptic)
(înainte de 1420)
pictură pe panou, transpusă pe pînză;
62 ×25 cm (fiecare)
New York, Metropolitan Museum of Art

39. JAN VAN EYCK
Judecata de apoi (fragment)

40. JAN VAN EYCK
Madona cancelarului Rolin
(detaliu: cancelarul Rolin)

41. JAN VAN EYCK
Madona cancelarului Rolin
(detaliu: îngerul)

42. JAN VAN EYCK
Madona cancelarului Rolin
(fragment: peisajul)

43. JAN VAN EYCK
Madona cancelarului Rolin
(pe la 1425)
panou; 66 ×62 cm
Paris, Luvru

Scanned with OKEN Scanner

44. JAN VAN EYCK
Fecioara cu Pruncul într-o biserică
(pe la 1420)
panou; 31 ×14 cm
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

45. JAN VAN EYCK (sau copie veche?)
Fecioara cu Pruncul (« Madona de la Ince Hall »)
lemn; 22,5 ×15 cm
Melbourne, National Gallery

46. JAN VAN EYCK
Arnolfini şi soţia sa
(detaliu: oglinda)

47. JAN VAN EYCK
Arnolfini şi soţia sa
1434
lemn; 82 ×60 cm
Londra, National Gallery

48. JAN VAN EYCK
Arnolfini şi soţia sa
(detaliu: Giovanni Arnolfini)

49. JAN VAN EYCK
Arnolfini şi soţia sa
(detaliu: candelabrul şi semnătura pictorului)

50. JAN VAN EYCK
Arnolfini şi soţia sa
(detaliu: Giovanna Cenami, soţia lui Arnolfini)

51. JAN VAN EYCK
Arnolfini şi soţia sa
(detaliu: căţelul)

52. WILLEM VAN HAECHT (1593—1637)
Galeria de tablouri a lui Cornelis van der Geest. (Fragment: *Femeie făcîndu-şi toaleta.* Reprezintă un tablou de gen, dispărut, atribuit lui JAN VAN EYCK pe baza unor informaţii documentare)
1628
New York, Colecţia Van Berg

53. JAN VAN EYCK
Bunavestire într-o biserică
pictură pe panou, transpusă pe pînză; 92 ×36,5 cm
Washington, National Gallery of Art, Col. Mellon

54. JAN VAN EYCK
Bunavestire într-o biserică (detaliu)

55. JAN VAN EYCK (şi PETRUS CHRISTUS?)
Sf. Ieronim
(pe la 1432)
lemn; 20 ×13 cm
Detroit, Institute of Arts

56. JAN VAN EYCK
Bărbatul cu tichia albastră
(pe la 1433—1436)
lemn; 22,5 ×16,6 cm (fără adăugiri: 17,4 ×11,5 cm)
Bucureşti, Muzeul de artă al Republicii Socialiste România

57. JAN VAN EYCK (sau atelierul?)
Sf. Francisc de Assisi primind stigmatele
(pe la 1425)
lemn; 29,5 ×33,7 cm
Torino, Galeria Sabauda

58. JAN VAN EYCK
Portretul unui cavaler al ordinului Lînii de aur (Baulduyn de Lannoy)
(pe la 1431)
lemn; 26 ×20 cm
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

59. JAN VAN EYCK
Fecioara la fîntînă
1439
lemn; 19,2 ×12 cm
Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

60. JAN VAN EYCK
Portret de bărbat cu turban roşu
(detaliu. Autoportret?)
1433
lemn; 26 ×19 cm
Londra, National Gallery

61. JAN VAN EYCK (şi PETRUS CHRISTUS?)
Madona cu sfinţi şi un călugăr certosan
(pe la 1425)
lemn; 47 ×61 cm
New York, Col. Frick

62. JAN VAN EYCK (şi PETRUS CHRISTUS?)
Madona cu sfinţi şi un călugăr certosan
(fragment: Sf. Elisabeta şi panorama unui oraş)

63. JAN VAN EYCK
Sf. Barbara
1437
camaieu pe grund de cretă, pe lemn; 32,2 ×18,5 cm
Anvers, Musée Royal des Beaux-Arts

64. JAN VAN EYCK
Portretul lui Giovanni Arnolfini
lemn; 29 ×20 cm
Berlin-Dahlem, Gemäldegalerie

65. JAN VAN EYCK
Fecioara cu canonicul van der Paele
(detaliu)

66. JAN VAN EYCK
Fecioara cu canonicul van der Paele
1436
lemn; 122 ×157,8 cm
Bruges, Musée Communal

67. JAN VAN EYCK
Fecioara cu canonicul van der Paele
(fragment: Van der Paele şi sf. Gheorghe)

68. JAN VAN EYCK
Portretul lui Jan de Leeuw
1436
lemn; 33 ×28 cm (imaginea: 24,6 ×19,2 cm)
Viena, Kunsthistorisches Museum

69. JAN VAN EYCK
Cardinalul Niccolò Albergati (?)
1431
desen cu vîrf de argint; 21,2 ×18 cm
Dresda, Cabinetul de stampe

70. JAN VAN EYCK
Portret de bărbat (« Tymotheos »)
1432
lemn; 34,3 ×19 cm
Londra, National Gallery

71. JAN VAN EYCK
Bunavestire
lemn; camaieu, pictură în « trompe-l'œil »; 39 ×24 cm
Lugano, Col. Thyssen

72. JAN VAN EYCK
Madona Lucca
(pe la 1437)
lemn; 65,5 ×49,5 cm
Frankfurt a/M., Institut Staedel

73. JAN VAN EYCK
Altarul « de călătorie » de la Dresda
panoul din stînga: Sf. Mihail cu donatorul

74. JAN VAN EYCK
Altarul « de călătorie » de la Dresda
1437
lemn; altarul deschis: 27,5 ×8 + 27,5 ×21,5 + 27,5 ×8 cm
Dresda, Gemäldegalerie

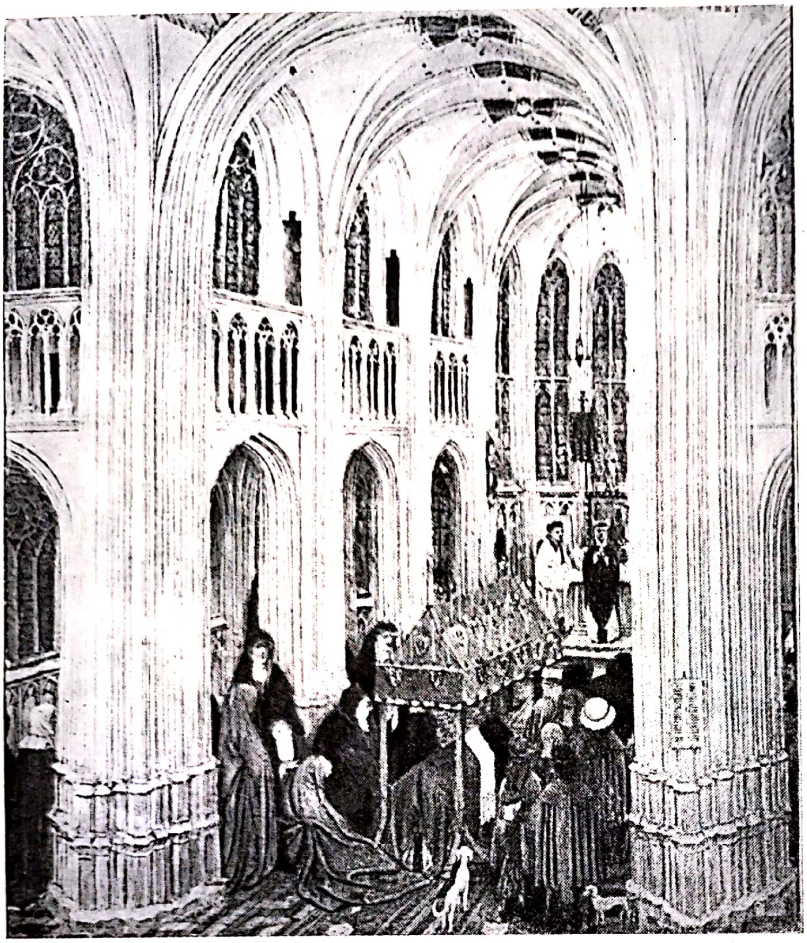
75. JAN VAN EYCK
Portretul Margaretei van Eyck, soţia artistului
1439
lemn; 32,5 ×25,8 cm
Bruges, Musée Communal

76. JAN VAN EYCK
Portretul cardinalului Niccolò Albergati
(după 1431, pe la 1435?)
lemn; 35 ×27,5 cm
Viena, Kunsthistorisches Museum.

Scanned with OKEN Scanner

1. Filă din « Les Très Belles Heures du duc de Berry »: Nașterea sf. Ioan Botezătorul *și* Botezul lui Cristos

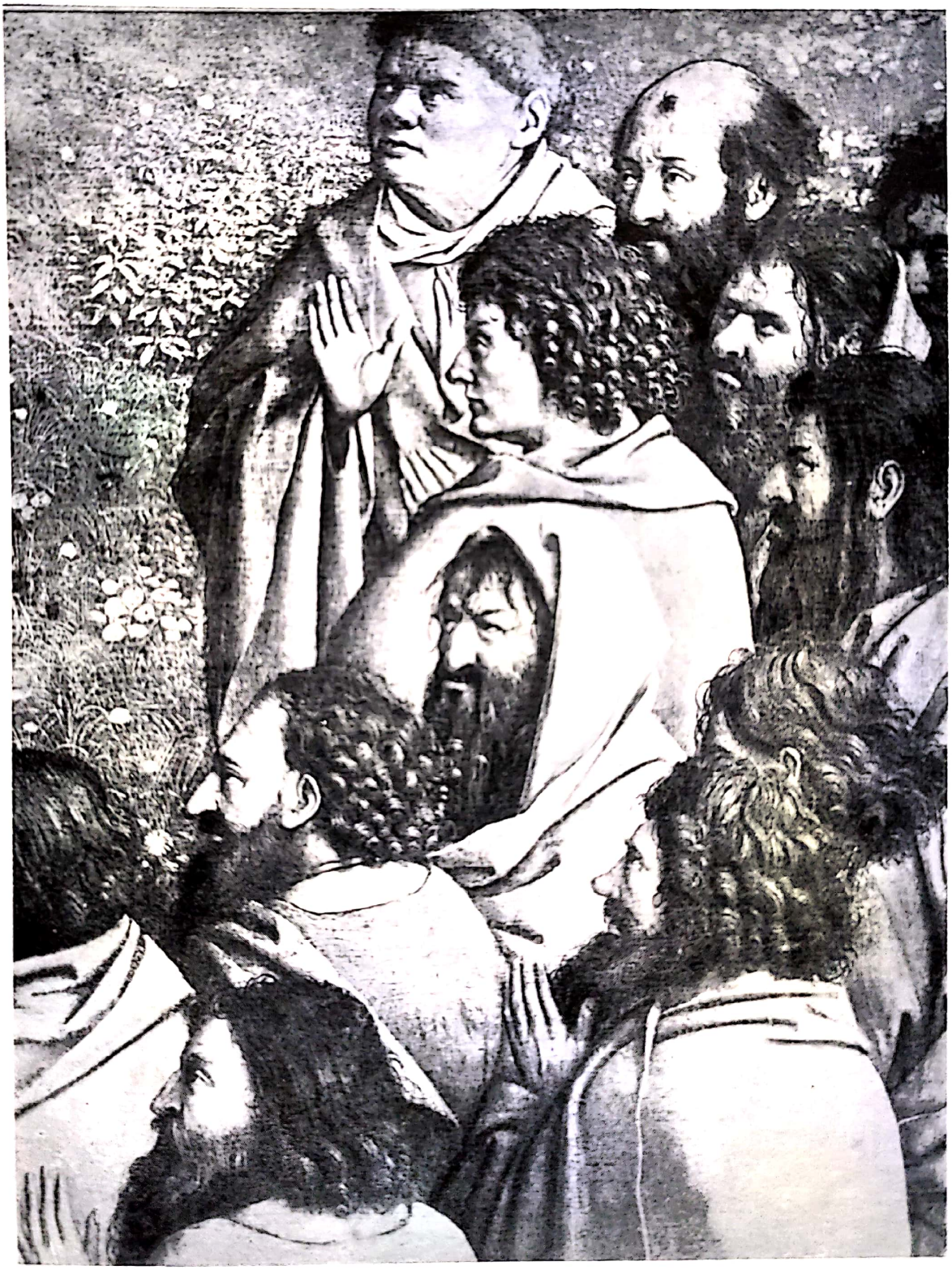
Ecuentur manus mee uocauit me dñs
nomine meo. et posuit os meū quasi
gladium acutum sub tegumento
manus sue protexit me posuit me



2. Filă din «Les Très Belles Heures du duc de Berry»: Slujba pentru morți
3. Bunavestire

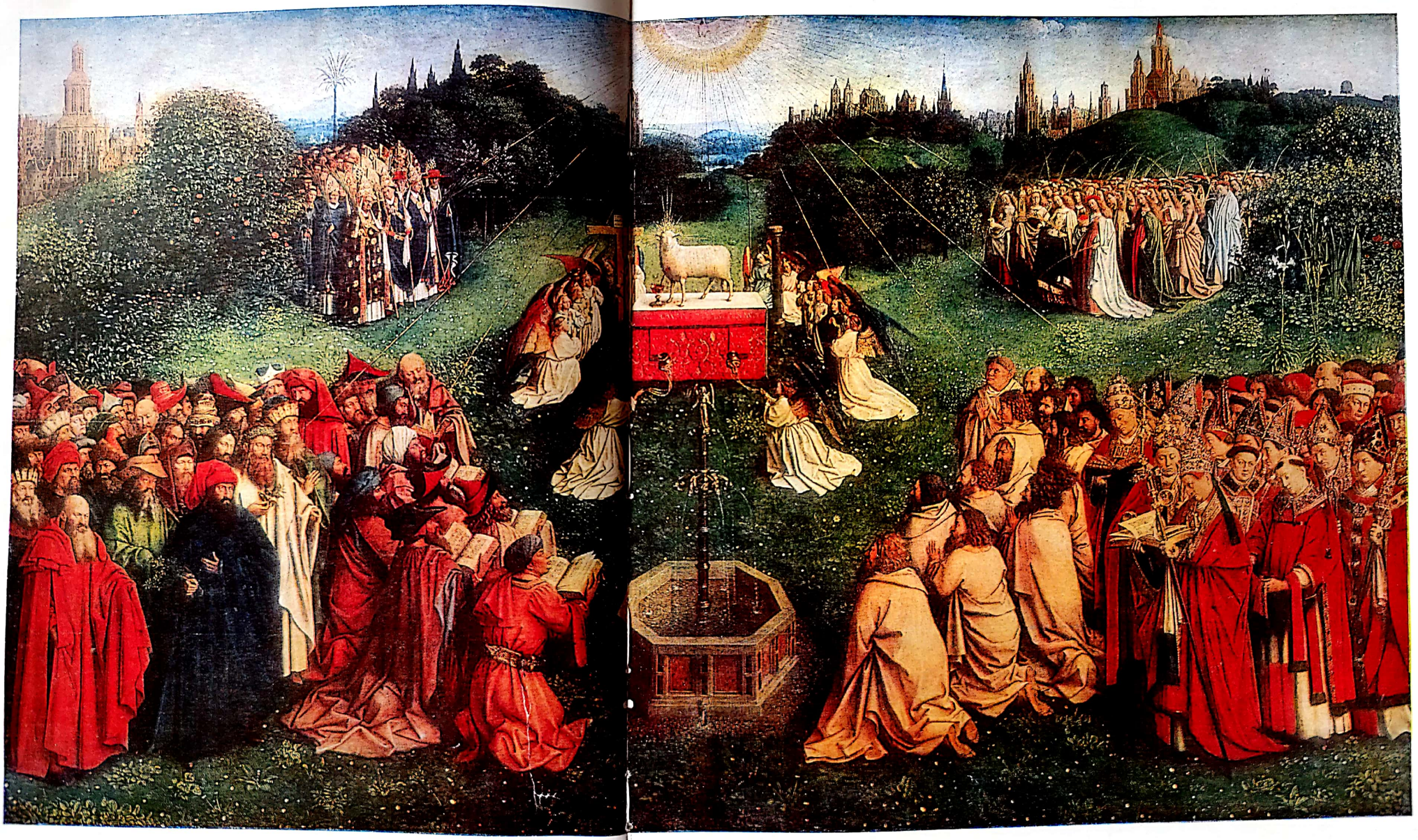
Scanned with OKEN Scanner

4. Altarul Mielului Mistic: Adorarea Mielului *(fragment)*



Scanned with OKEN Scanner

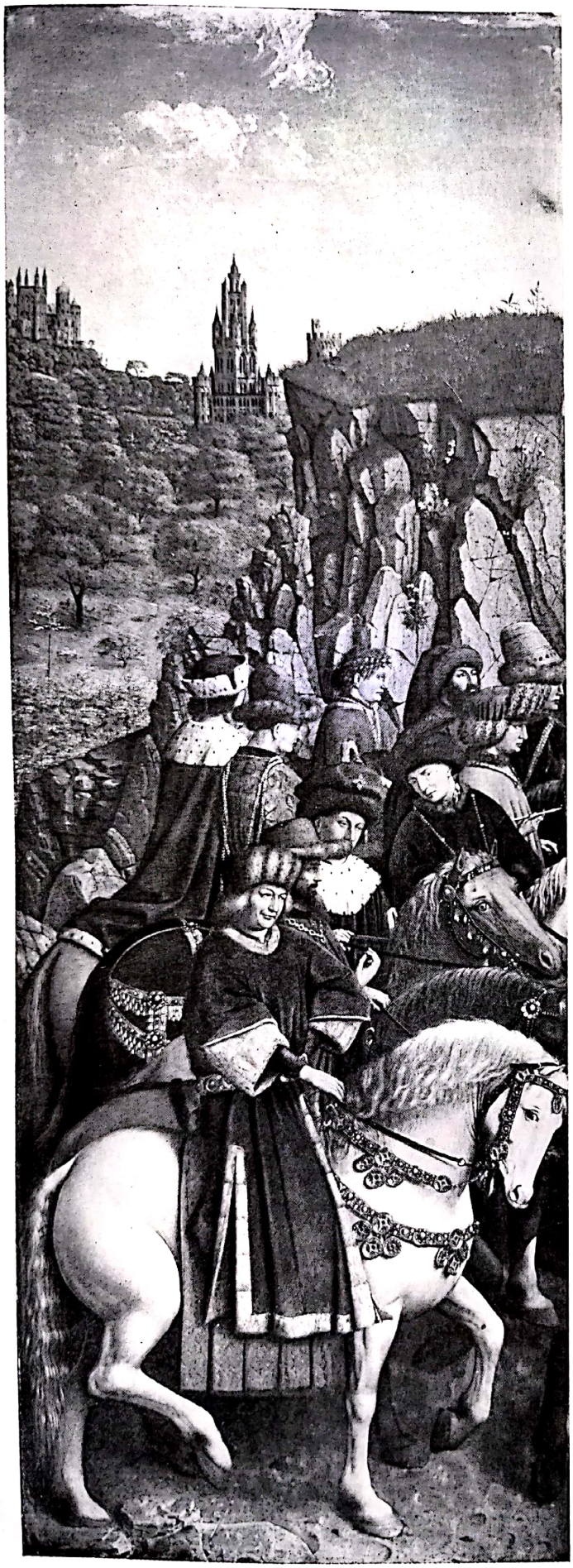
5. Altarul Mielului Mistic: *panoul central*, Adorarea Mielului



Scanned with OKEN Scanner

6. Altarul Mielului Mistic: Adorarea Mielului *(detaliu)*
7. Altarul Mielului Mistic: Judecătorii drepţi *(detaliu)*
8. Altarul Mielului Mistic: Judecătorii drepţi
9. Altarul Mielului Mistic: Cavalerii lui Cristos

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

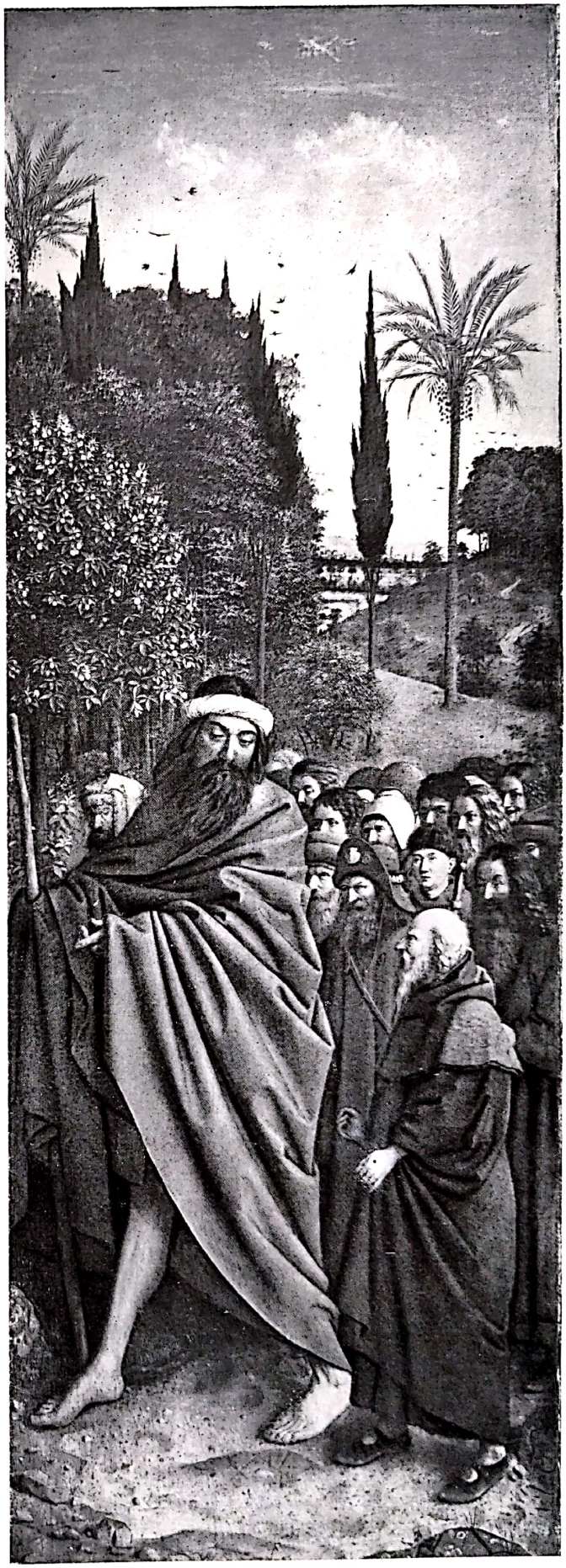
Scanned with OKEN Scanner

10—11. Altarul Mielului Mistic: Adorarea Mielului *(fragmente)*

Scanned with OKEN Scanner

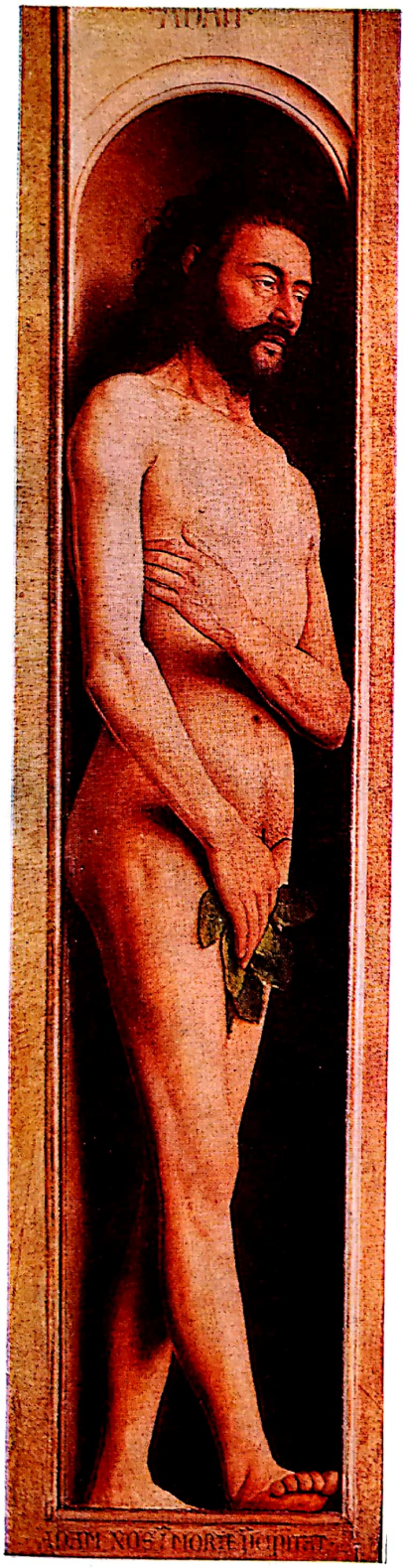
12. Altarul Mielului Mistic: Sfinţii pelerini (fragment)
13. Altarul Mielului Mistic: Sfinţii pustnici
14. Altarul Mielului Mistic: Sfinţii pelerini

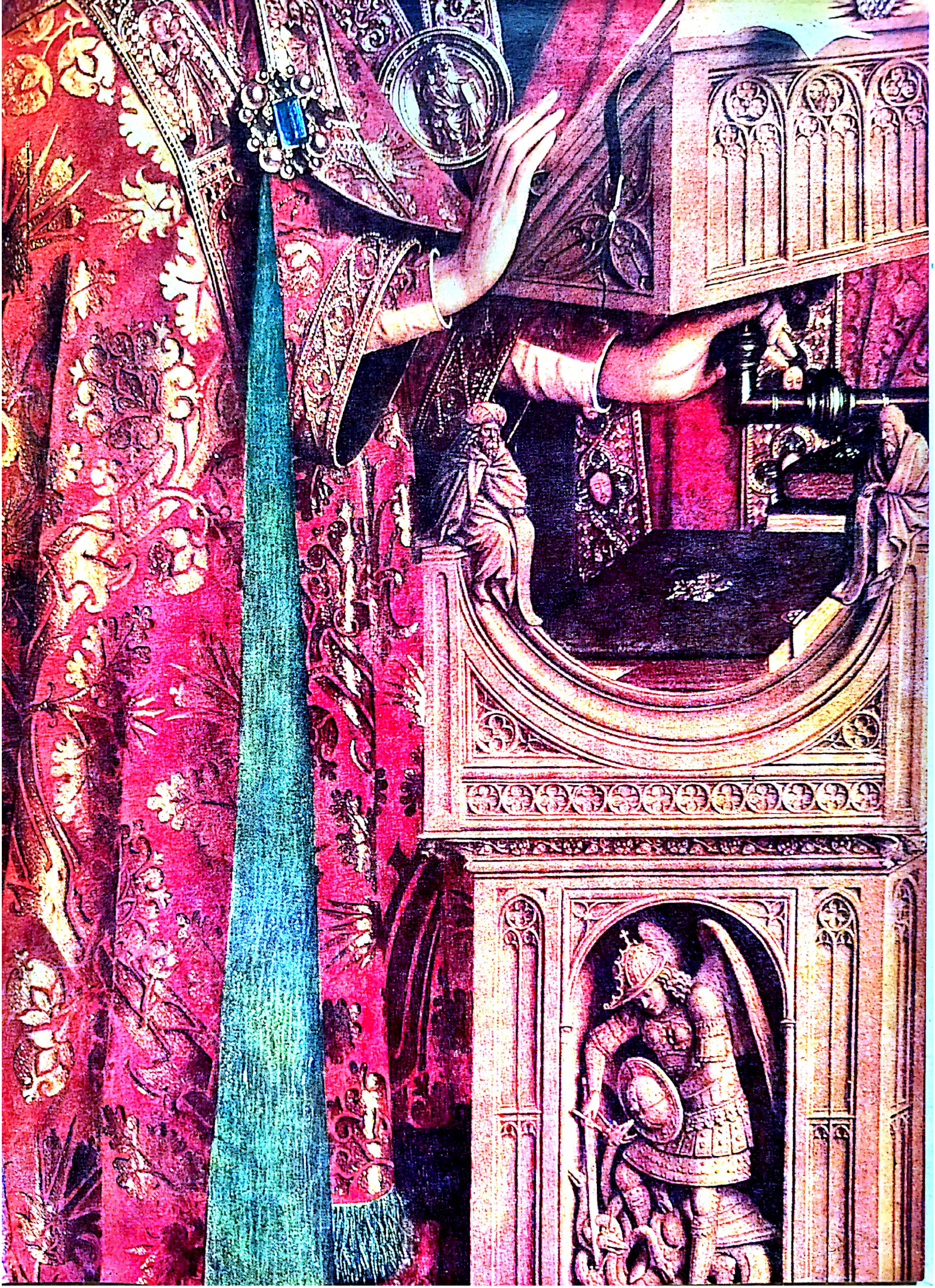
Scanned with OKEN Scanner



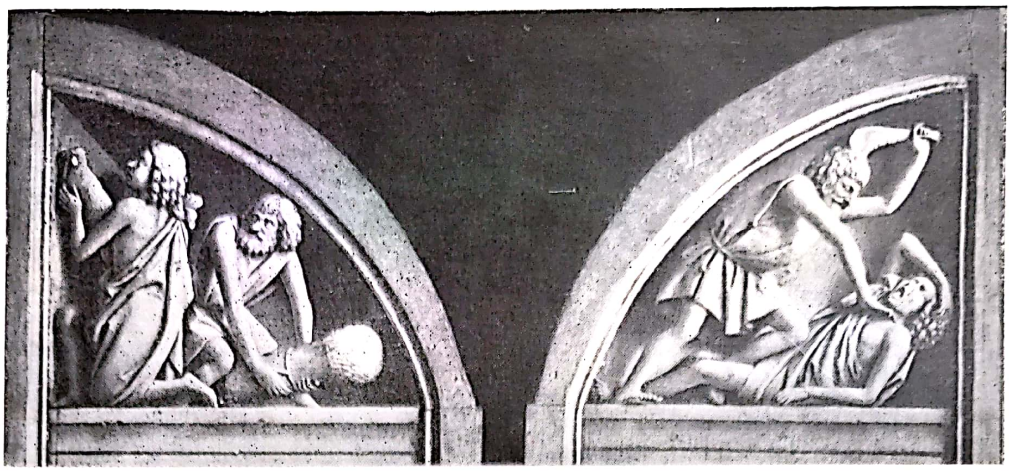
Scanned with OKEN Scanner

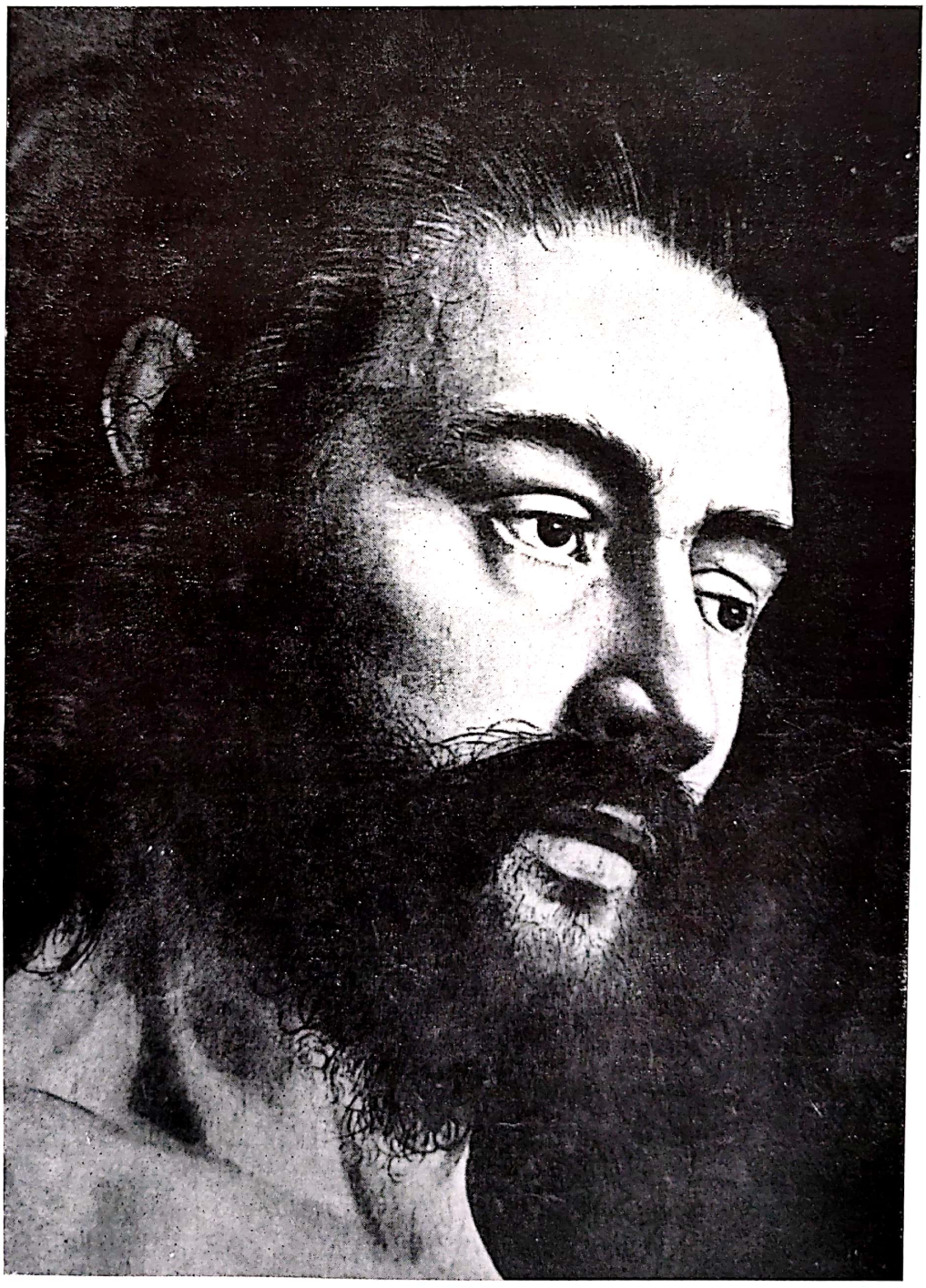
15. Altarul Mielului Mistic: Adam
16. Altarul Mielului Mistic: Îngeri cîntînd
17. Altarul Mielului Mistic: Îngeri cîntînd *(fragment)*





Scanned with OKEN Scanner

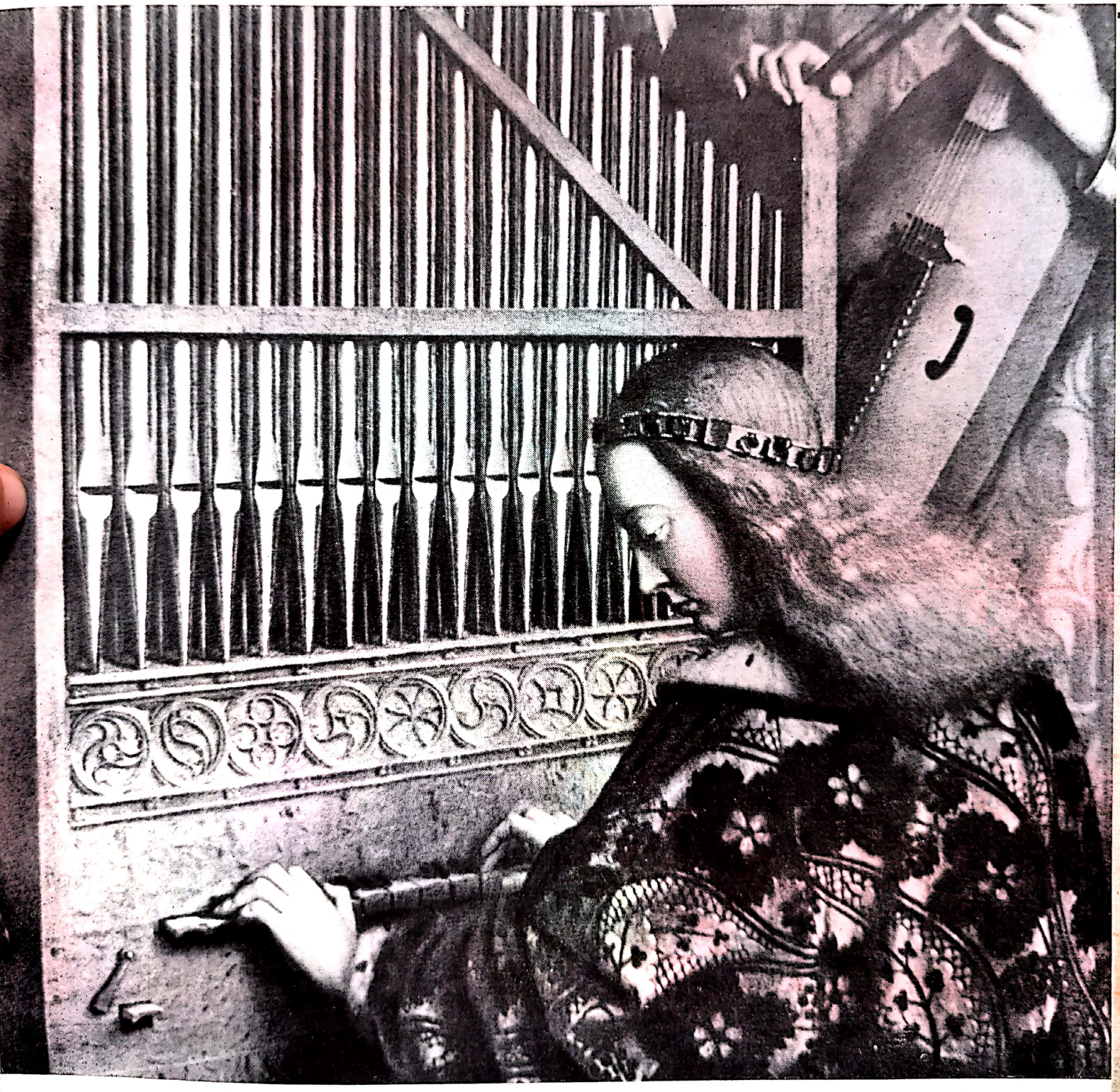




18. Altarul Mielului Mistic: Jertfa lui Cain şi Abel. Uciderea lui Abel

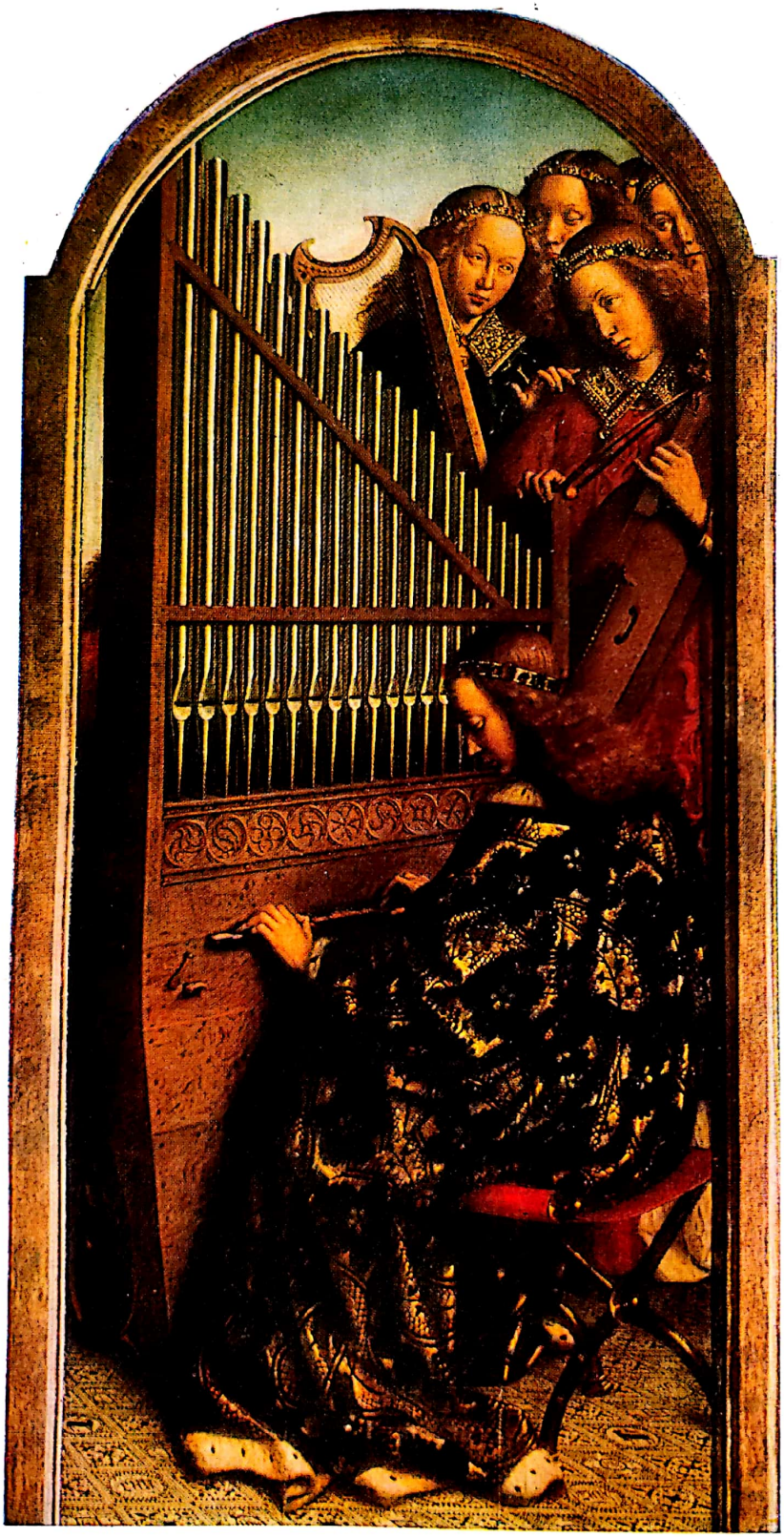
19. Altarul Mielului Mistic: Adam *(detaliu)*

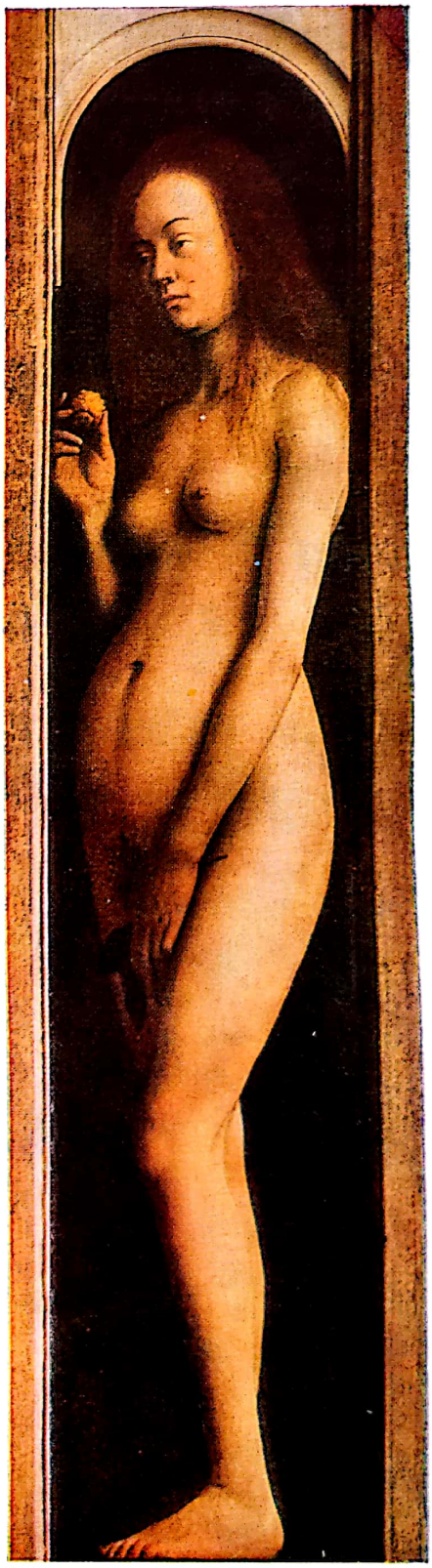
20. Altarul Mielului Mistic: Îngeri muzicanţi *(fragment)*



Scanned with OKEN Scanner

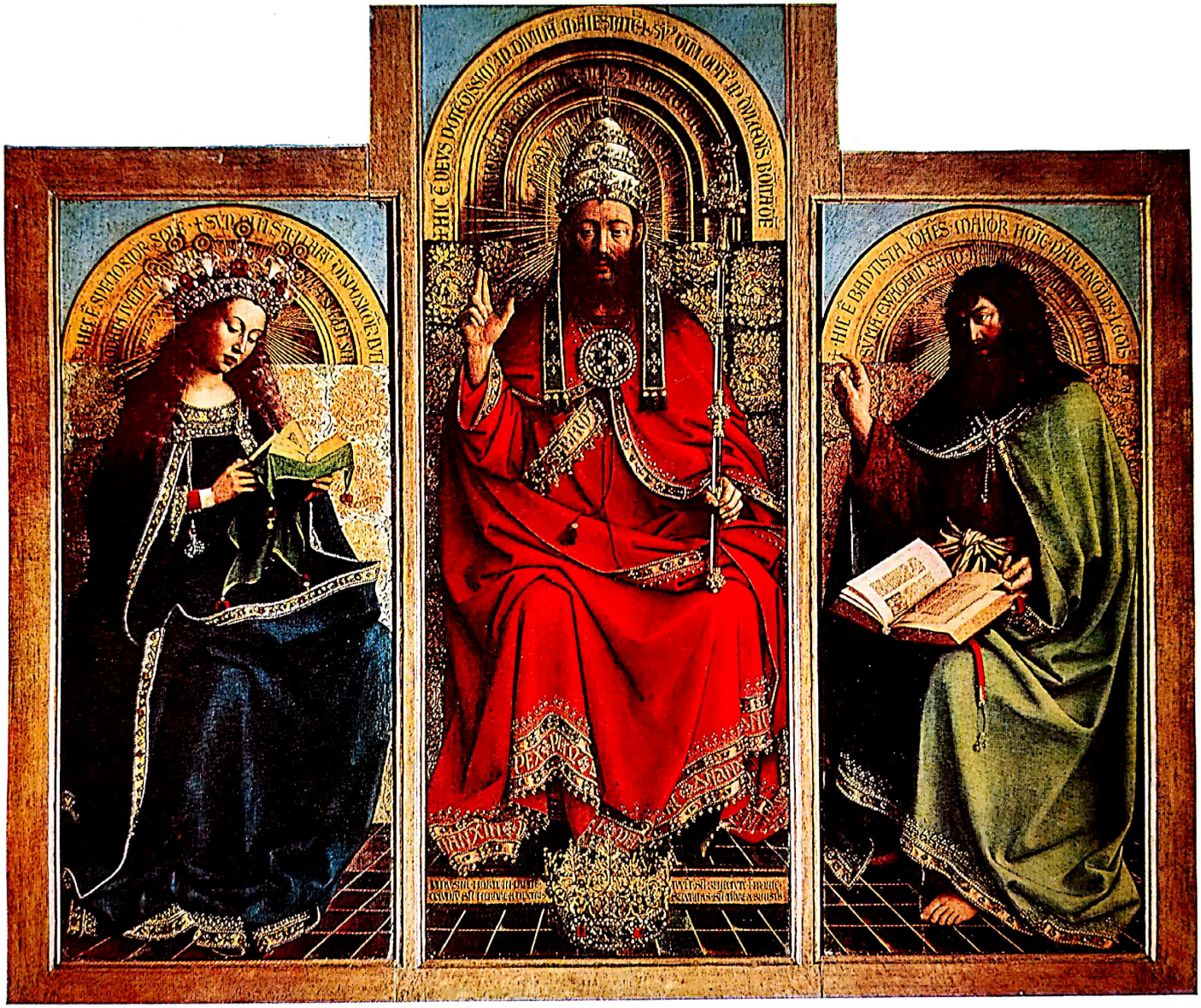
21. Altarul Mielului Mistic: Îngeri muzicanți
22. Altarul Mielului Mistic: Eva



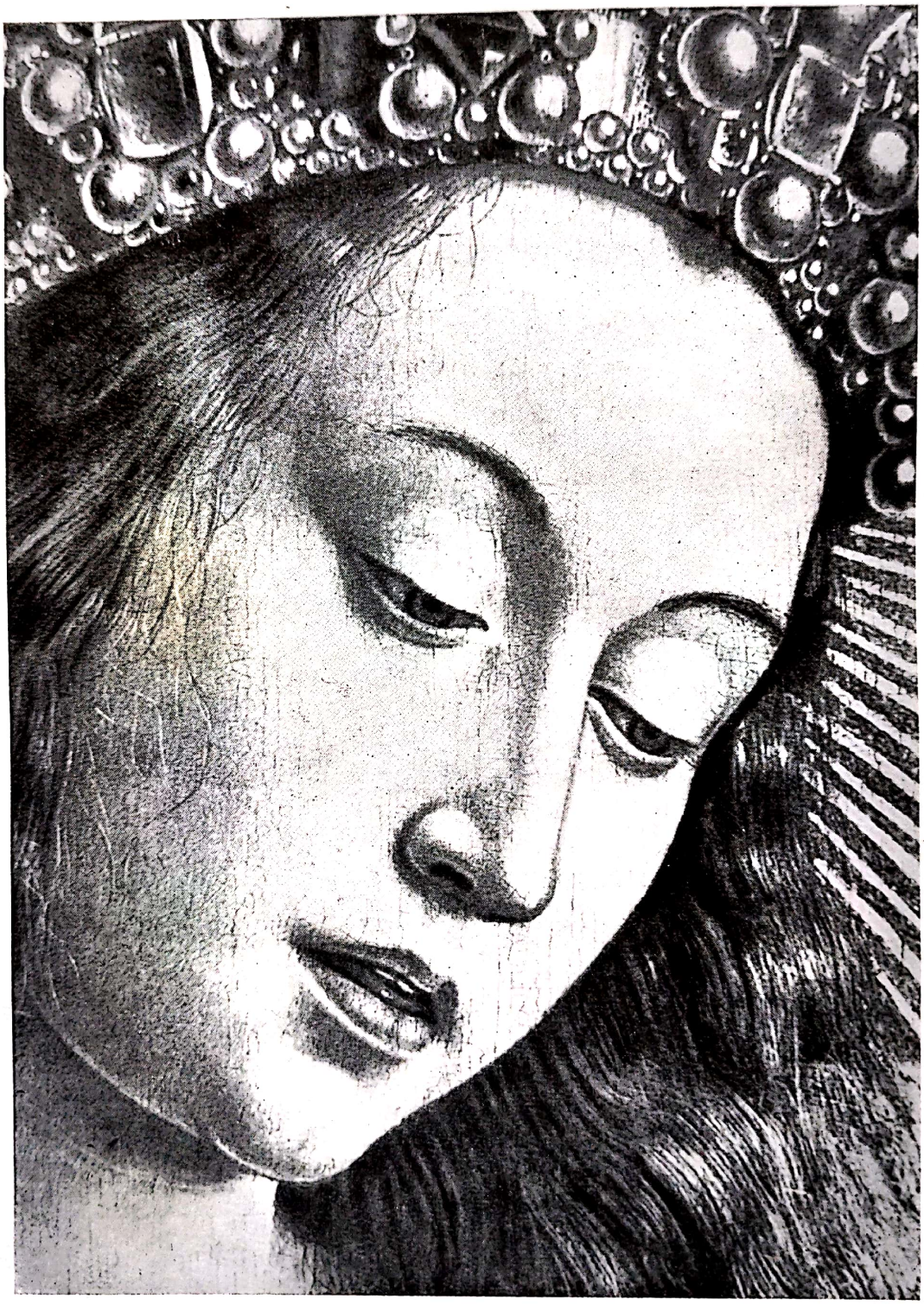


Scanned with OKEN Scanner

23. Altarul Mielului Mistic: Fecioara. Cristos în slavă. Sf. Ioan Botezătorul



24. Altarul Mielului Mistic: Fecioara *(detaliu)*

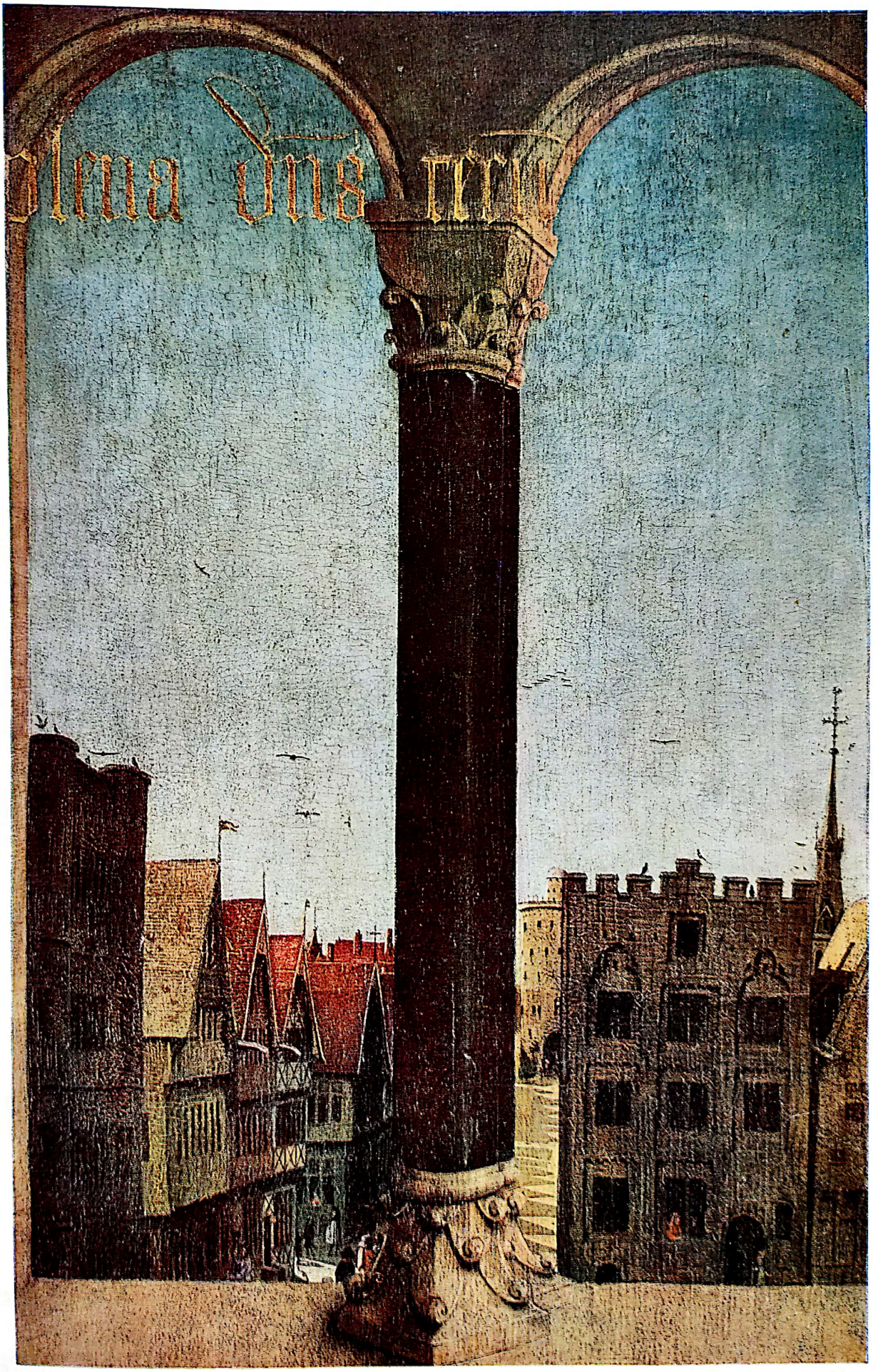


Scanned with OKEN Scanner

25. Altarul Mielului Mistic: Sf. Ioan Botezătorul *(fragment)*

26. Altarul Mielului Mistic *(cu voleurile închise)*

27. Altarul Mielului Mistic: Vedere asupra străzii și interior *(fragment)*



28. Altarul Mielului Mistic: Bunavestire (Îngerul)

Scanned with OKEN Scanner

29. Altarul Mielului Mistic: Bunavestire (Fecioara)

Scanned with OKEN Scanner

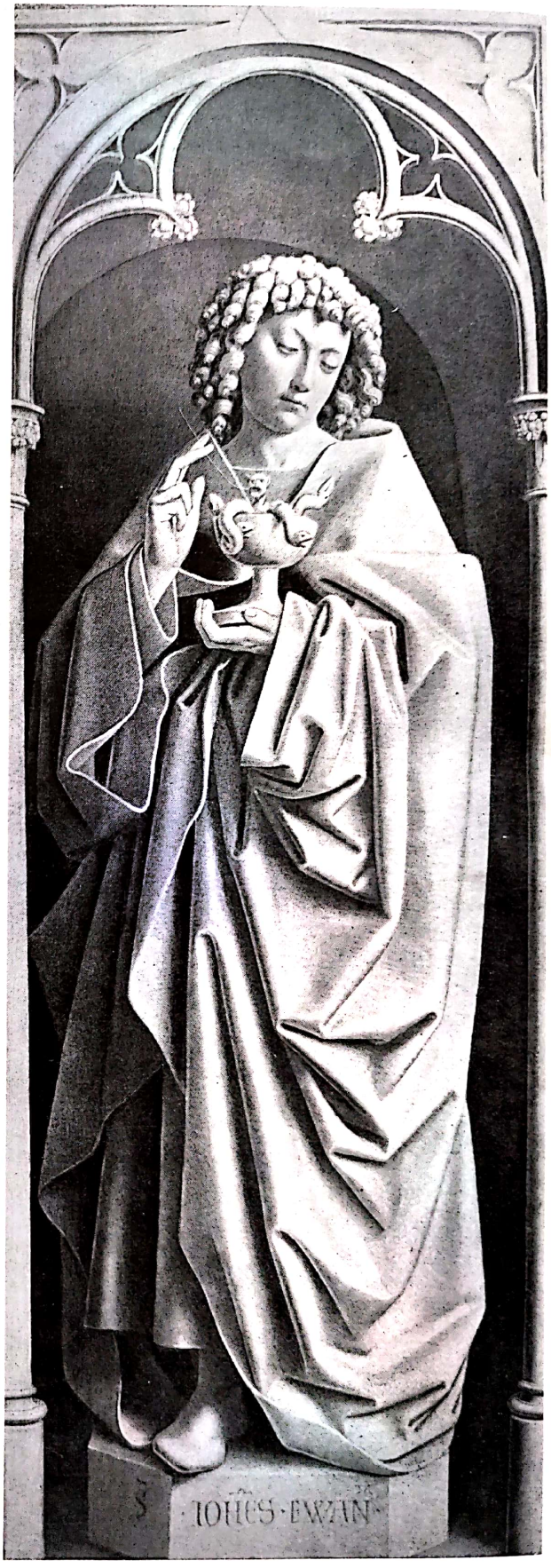
30. Altarul Mielului Mistic: Portretul lui Jodocus Vijdt
31. Altarul Mielului Mistic: Portretul Isabellei Borluut

Scanned with OKEN Scanner

32. Altarul Mielului Mistic: Isabella Borluut *(detaliu)*

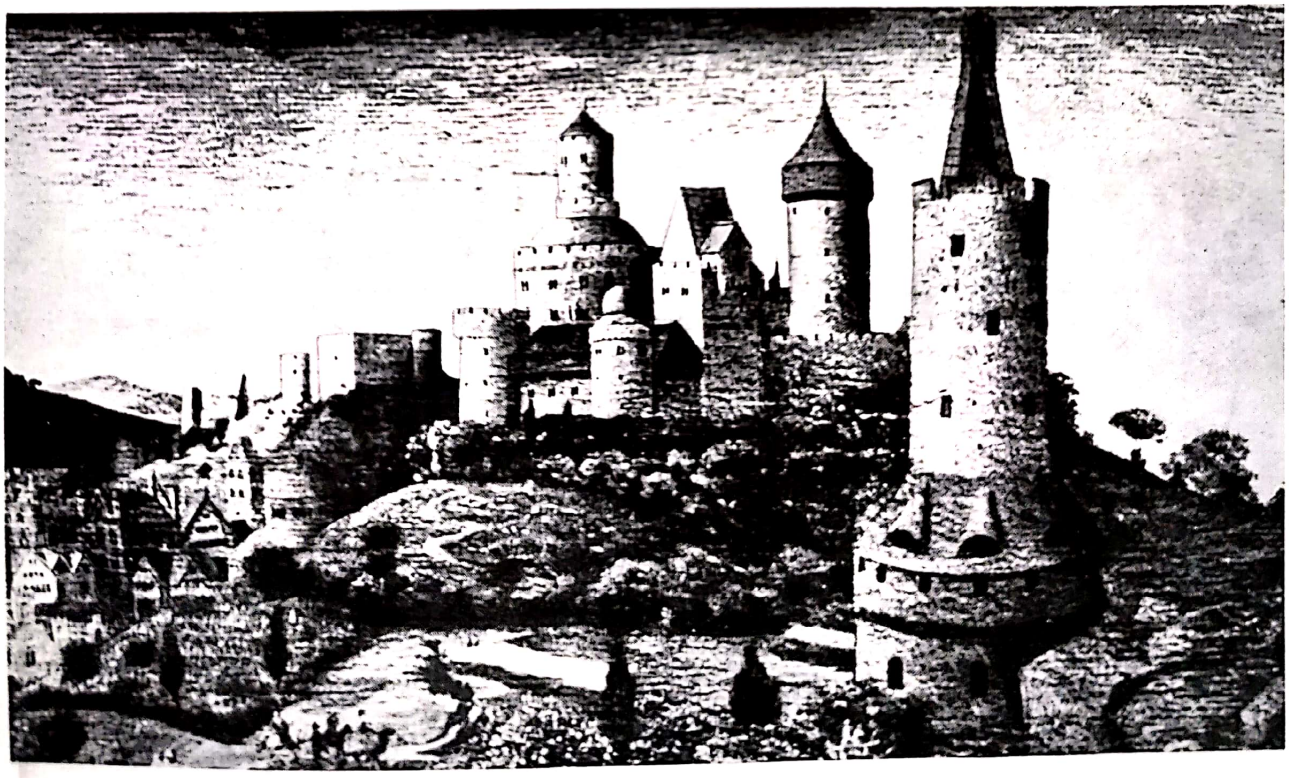
Scanned with OKEN Scanner

33. Altarul Mielului Mistic: Profetul Miheea *(detaliu)*
34. Altarul Mielului Mistic: Sf. Ioan Evanghelistul

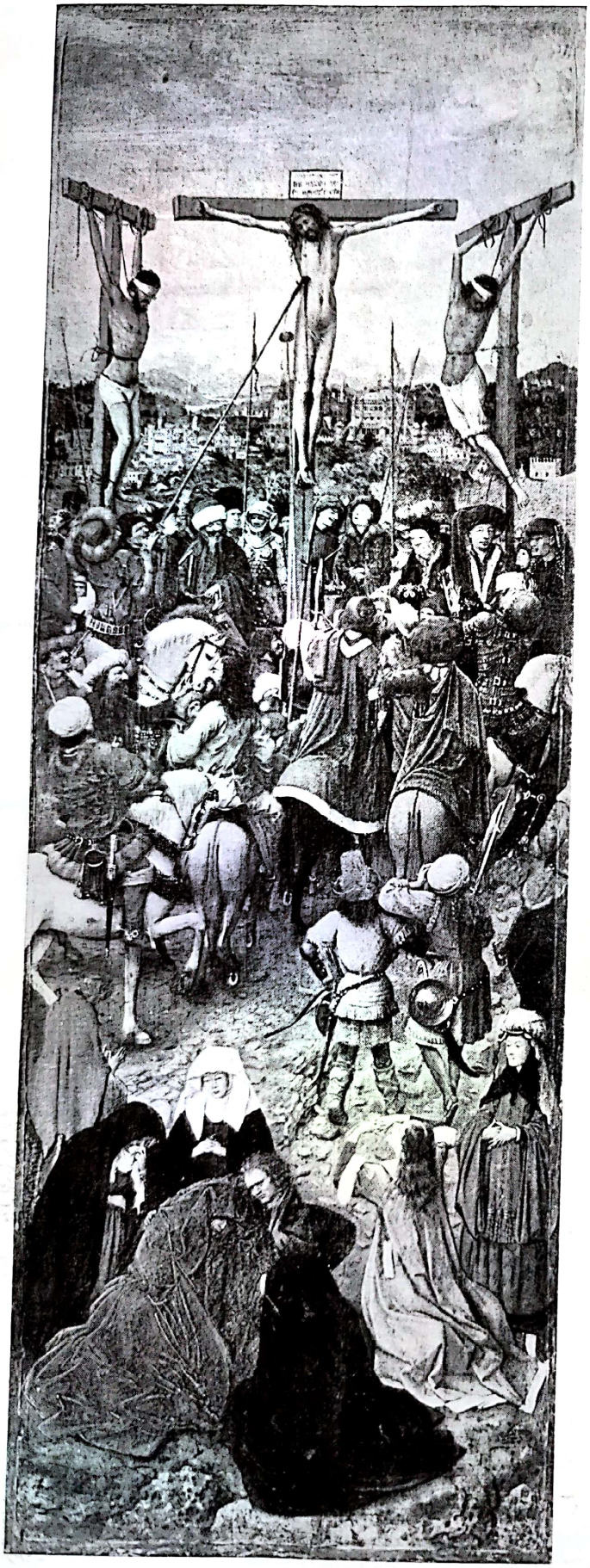


Scanned with OKEN Scanner

35—36. Femeile sfinte la mormintul lui Cristos *(fragmente)*



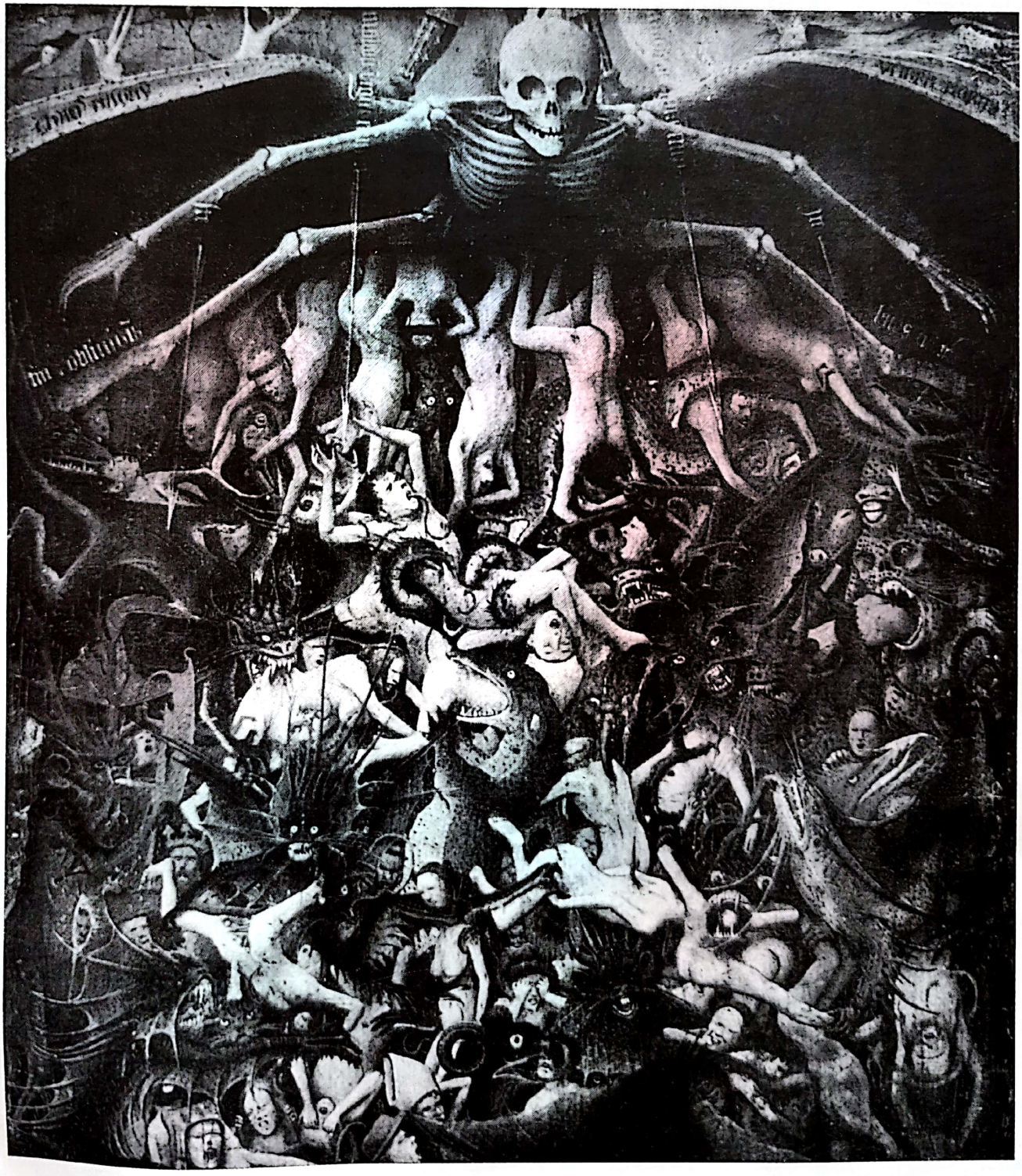
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

37—38. Răstignirea *şi* Judecata de apoi *(diptic)*

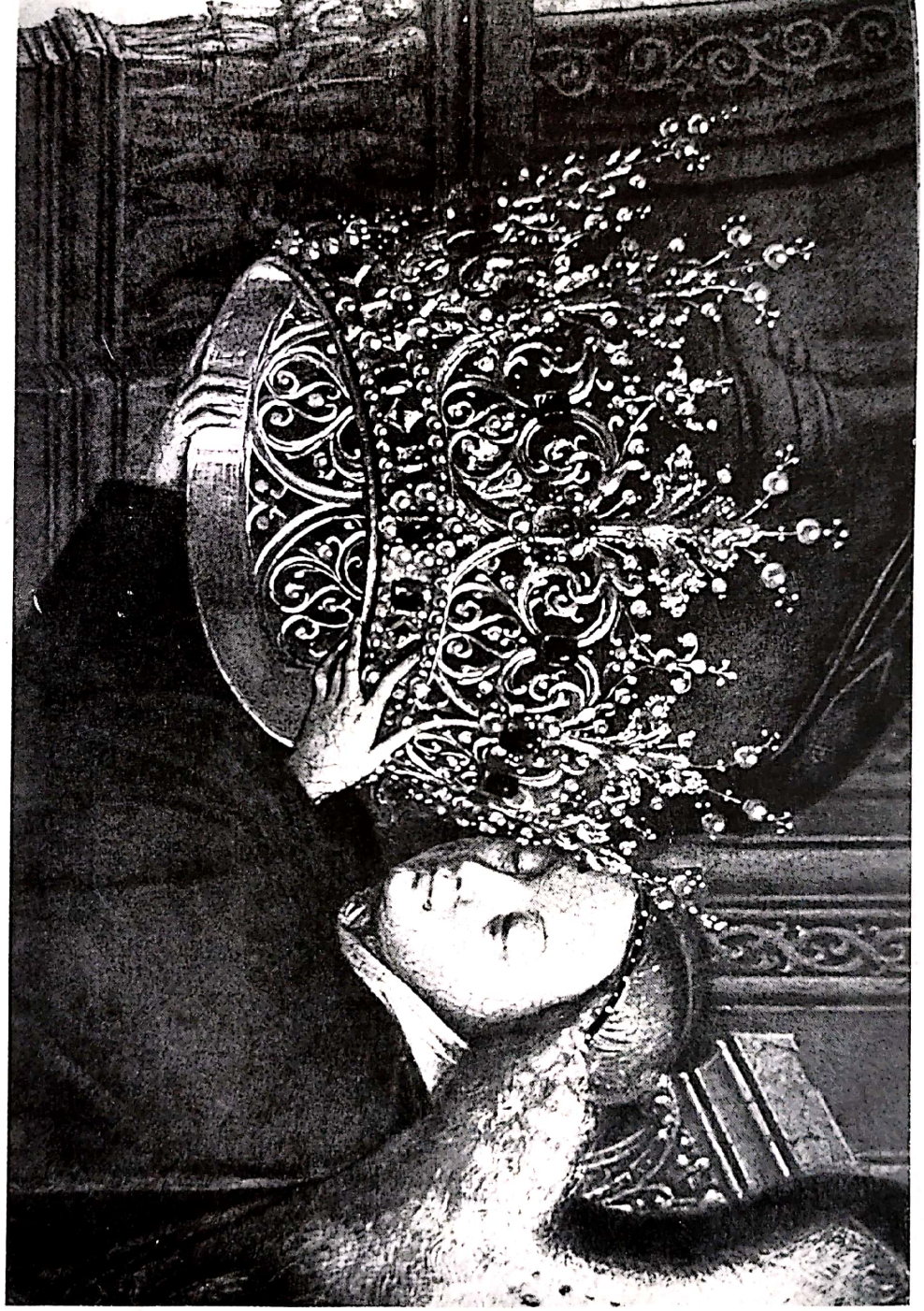
39. Judecata de apoi *(fragment)*



Scanned with OKEN Scanner

40—41. Madona cancelarului Rolin *(detalii)*

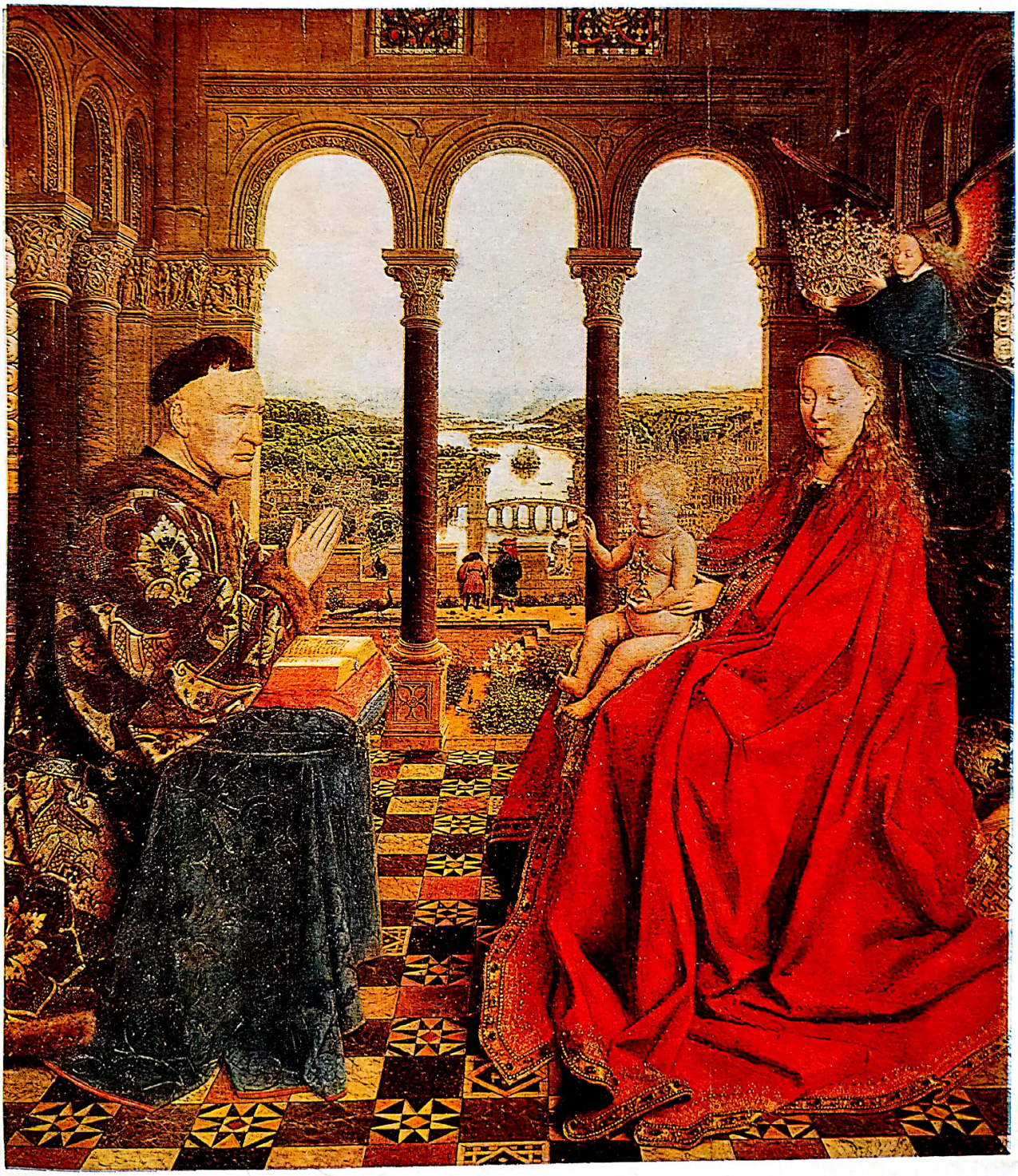
Scanned with OKEN Scanner



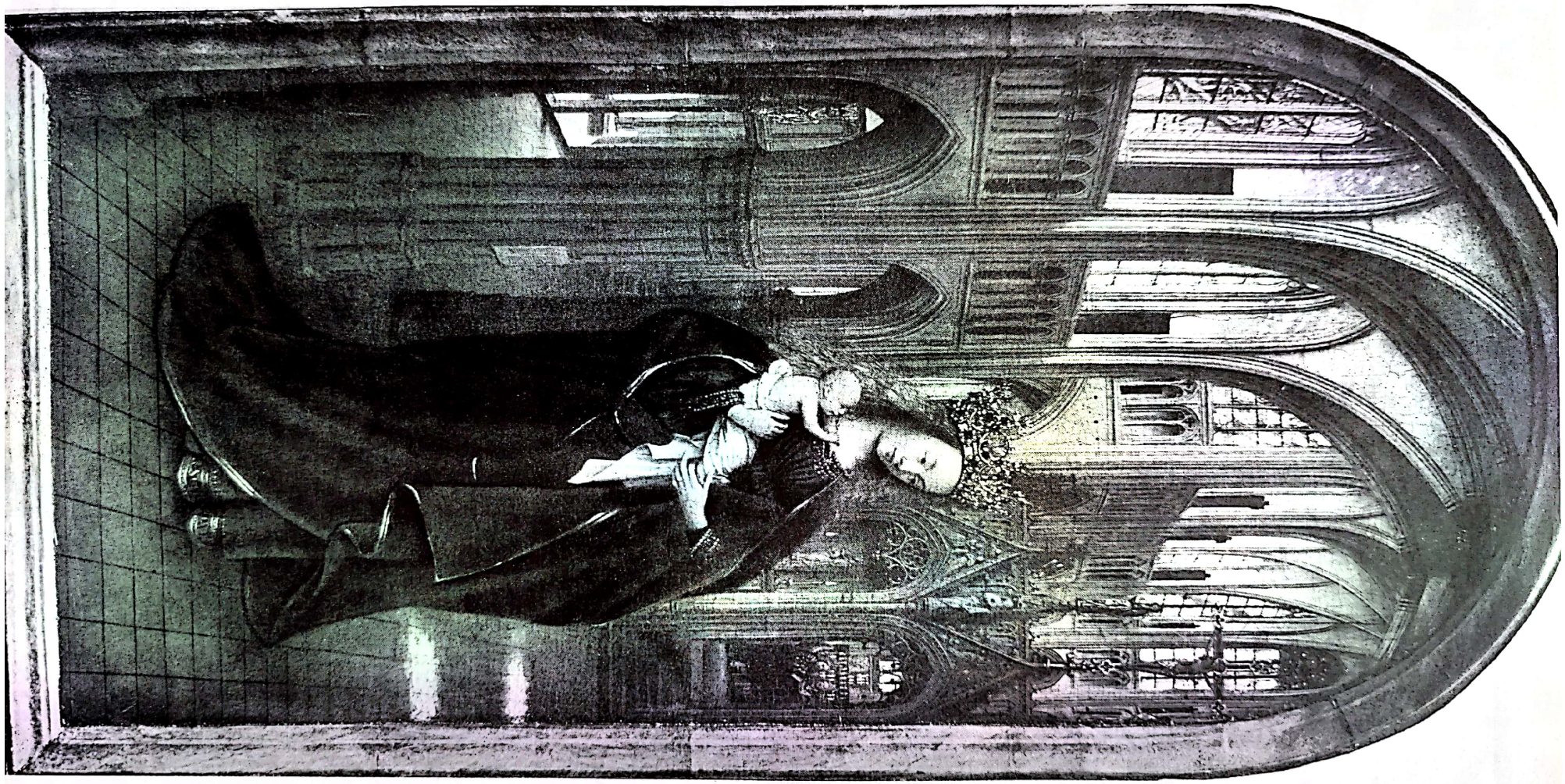
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

42. Madona cancelarului Rolin *(fragment)*
43. Madona cancelarului Rolin

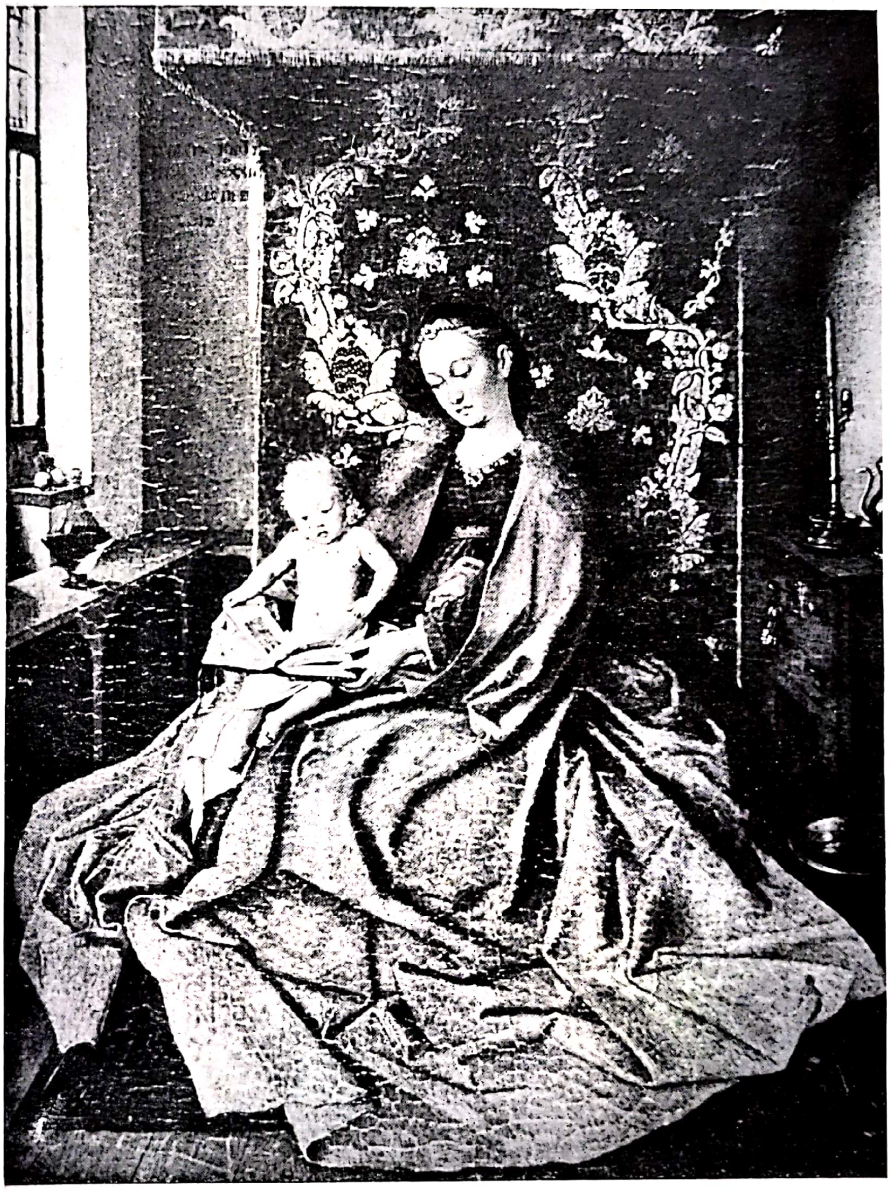


Scanned with OKEN Scanner



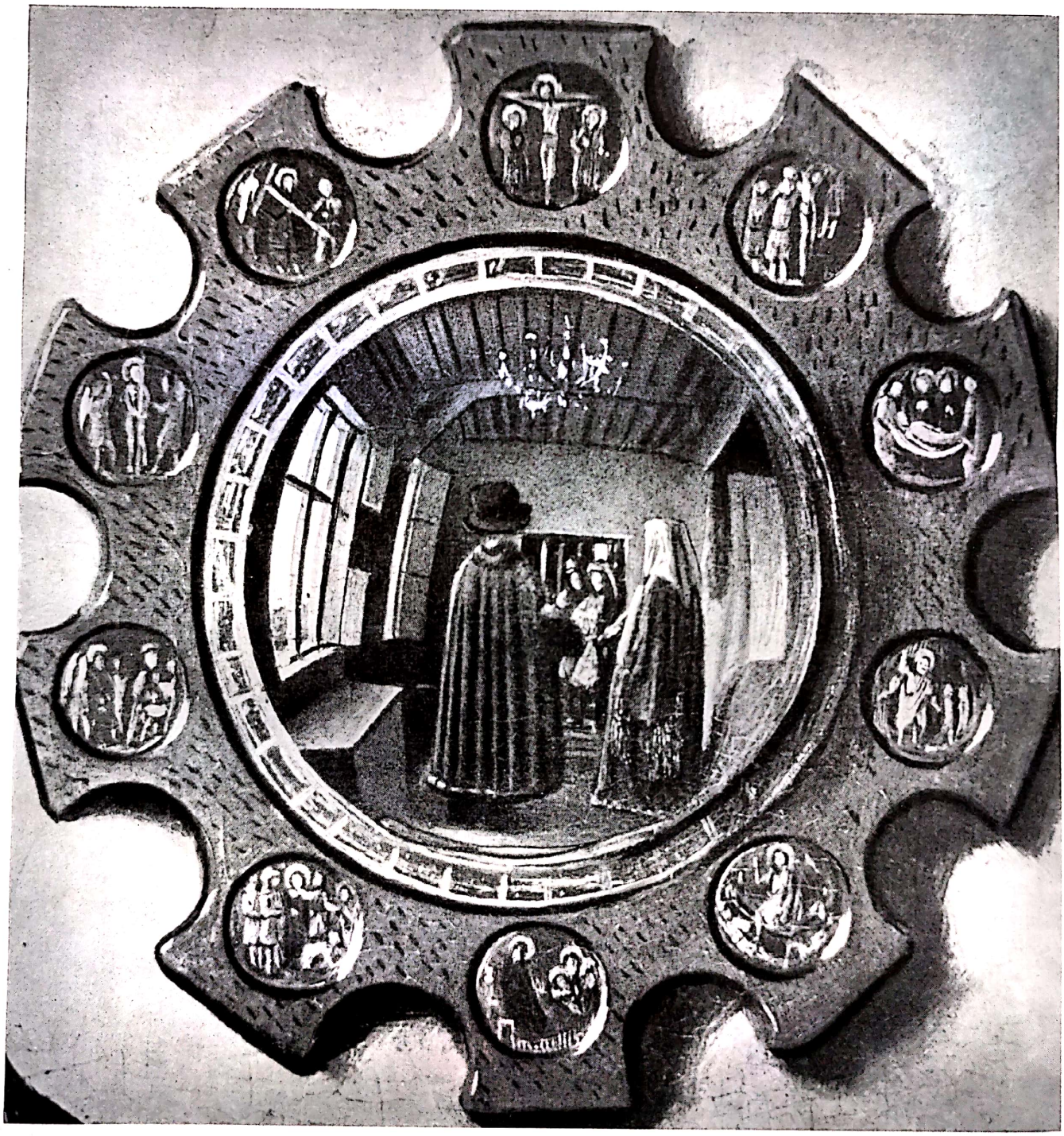
Scanned with OKEN Scanner

44. Fecioara cu Pruncul într-o biserică
45. Fecioara cu Pruncul



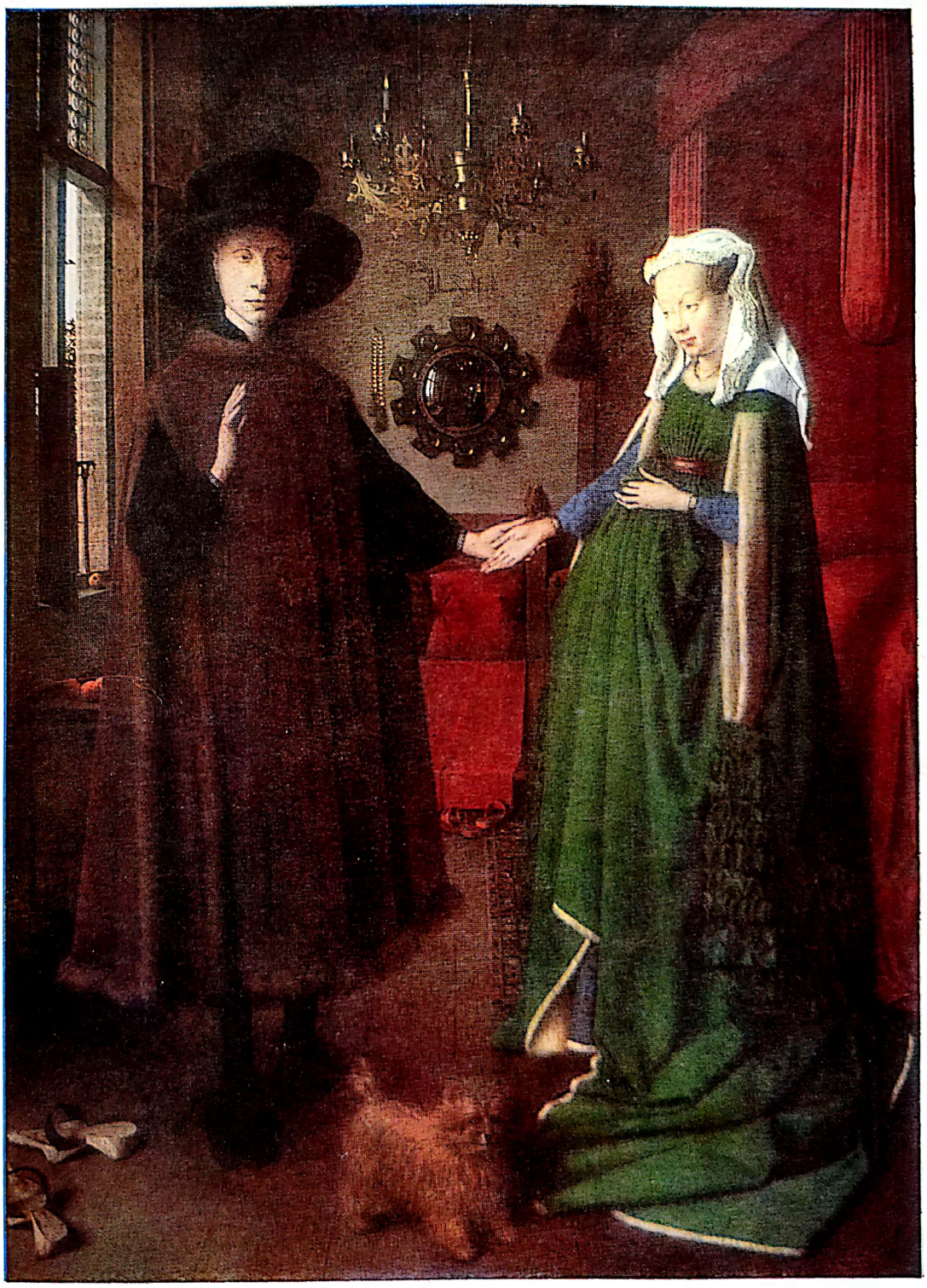
Scanned with OKEN Scanner

46. Arnolfini și soția sa *(detaliu:* oglinda)

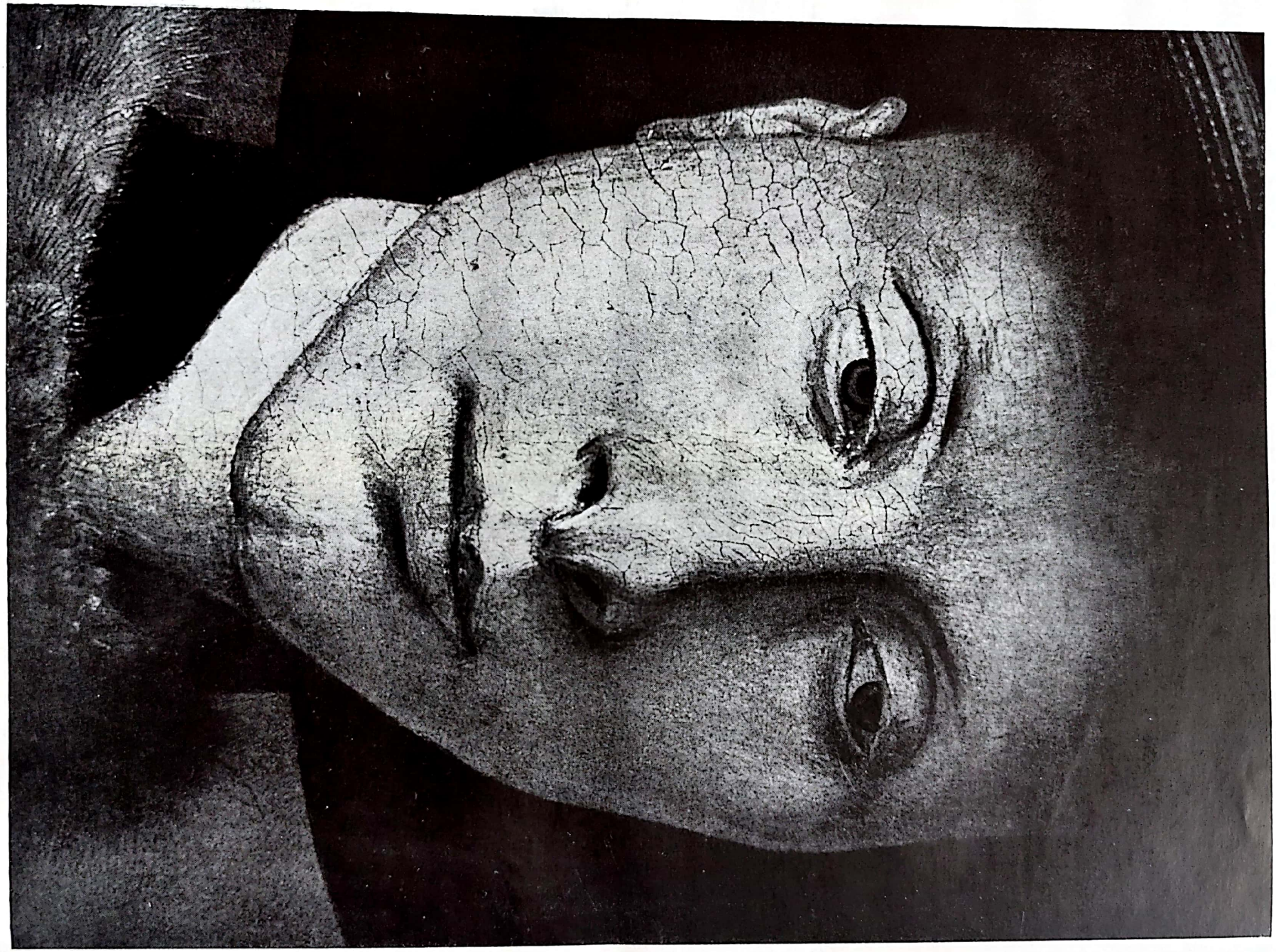


Scanned with OKEN Scanner

47. Arnolfini şi soţia sa

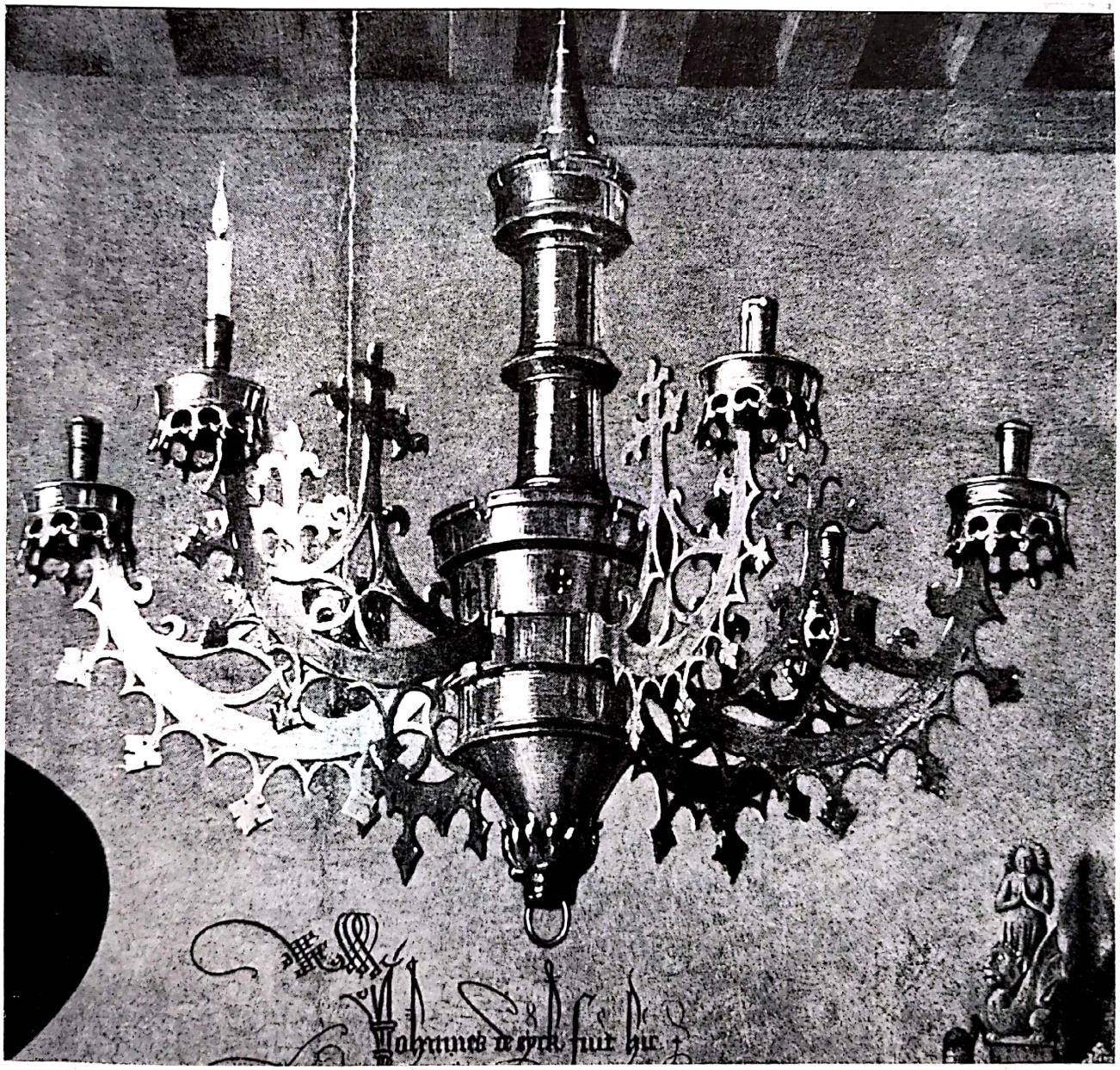


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

48. Arnolfini și soția sa *(detaliu:* Giovanni Arnolfini)
49. Arnolfini și soția sa *(detaliu)*

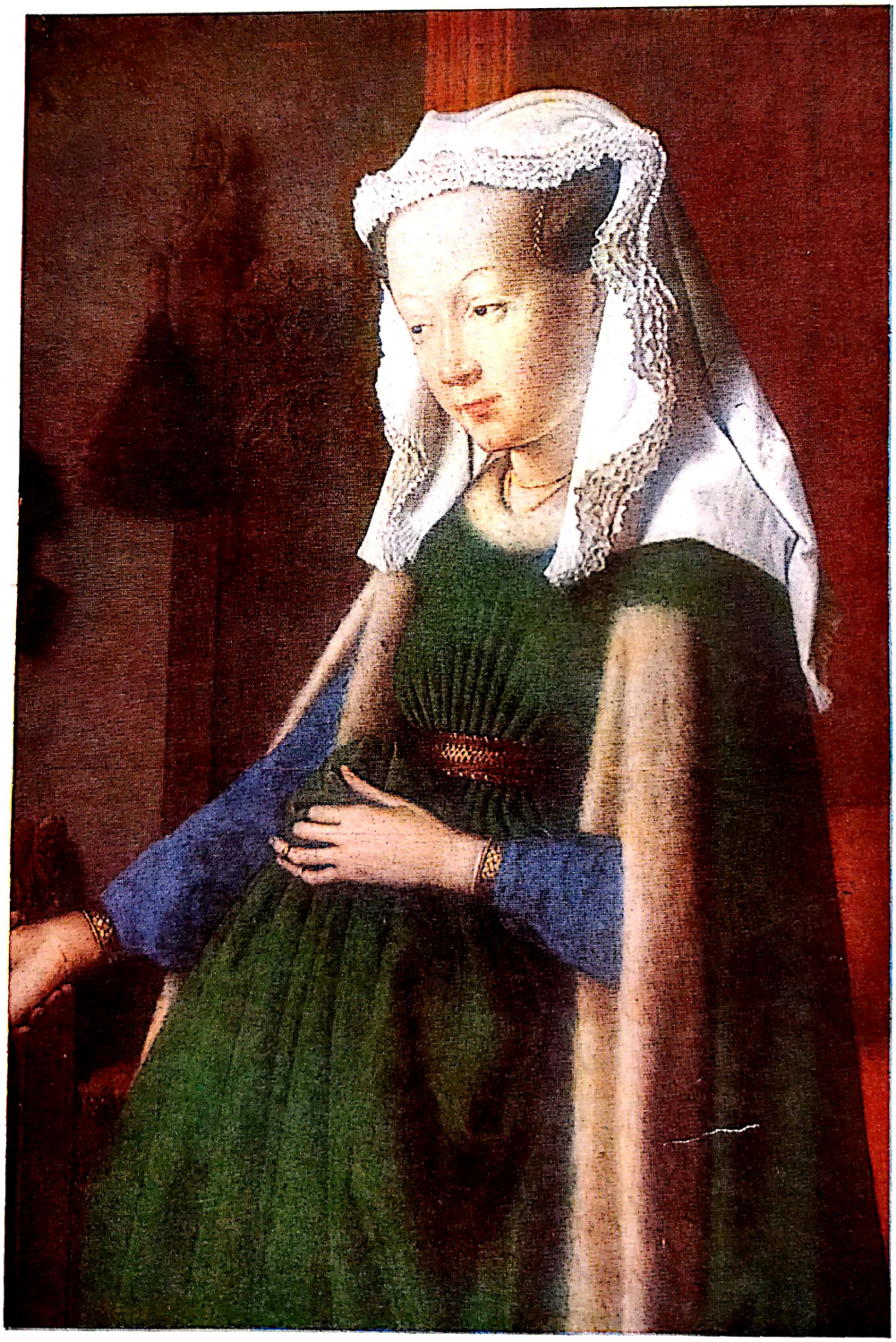


Scanned with OKEN Scanner

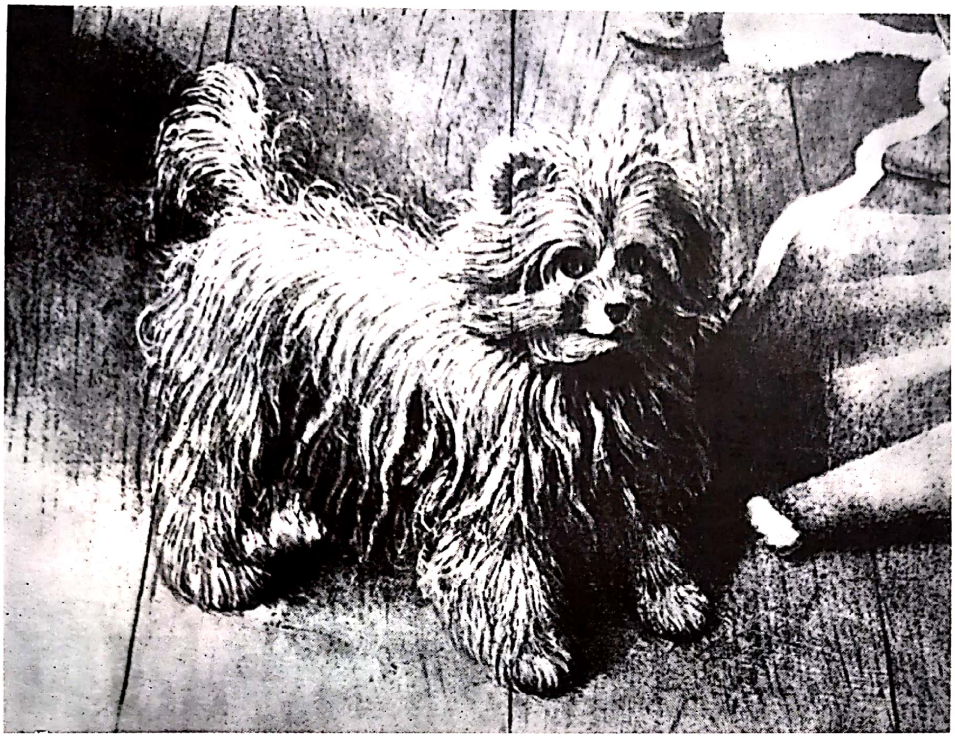
50. Arnolfini și soția sa *(detaliu:* Giovanna Cenami)

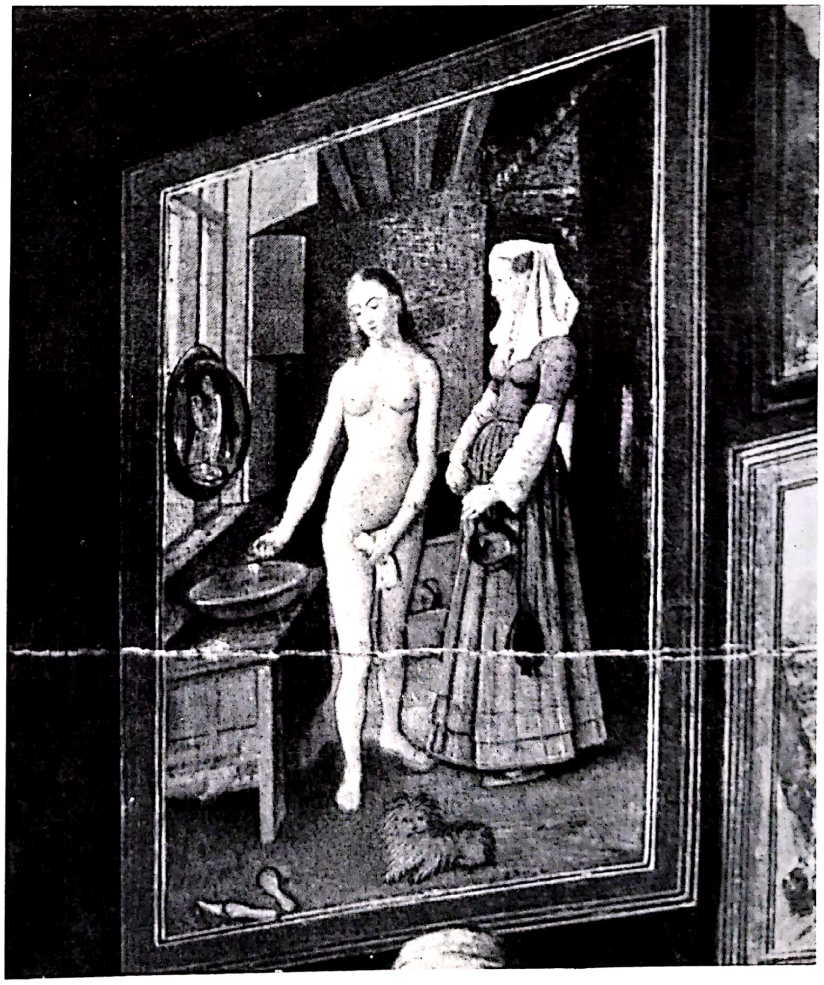
51. Arnolfini și soția sa *(detaliu)*

52. *Willem van Haecht:*
Galeria de tablouri a lui C. van der Geest *(fragment:*
Femeie făcîndu-și toaleta. *Reprezintă un tablou de gen, dispărut, atribuit lui Jan van Eyck)*

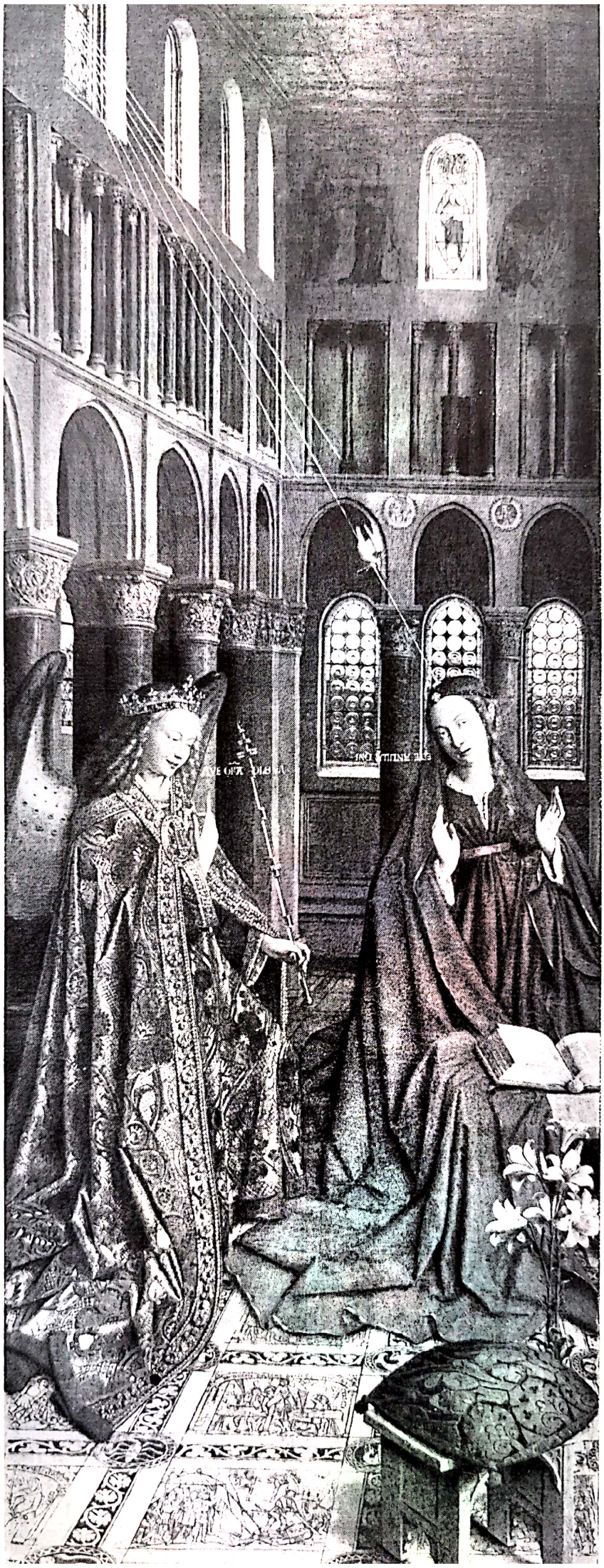


Scanned with OKEN Scanner



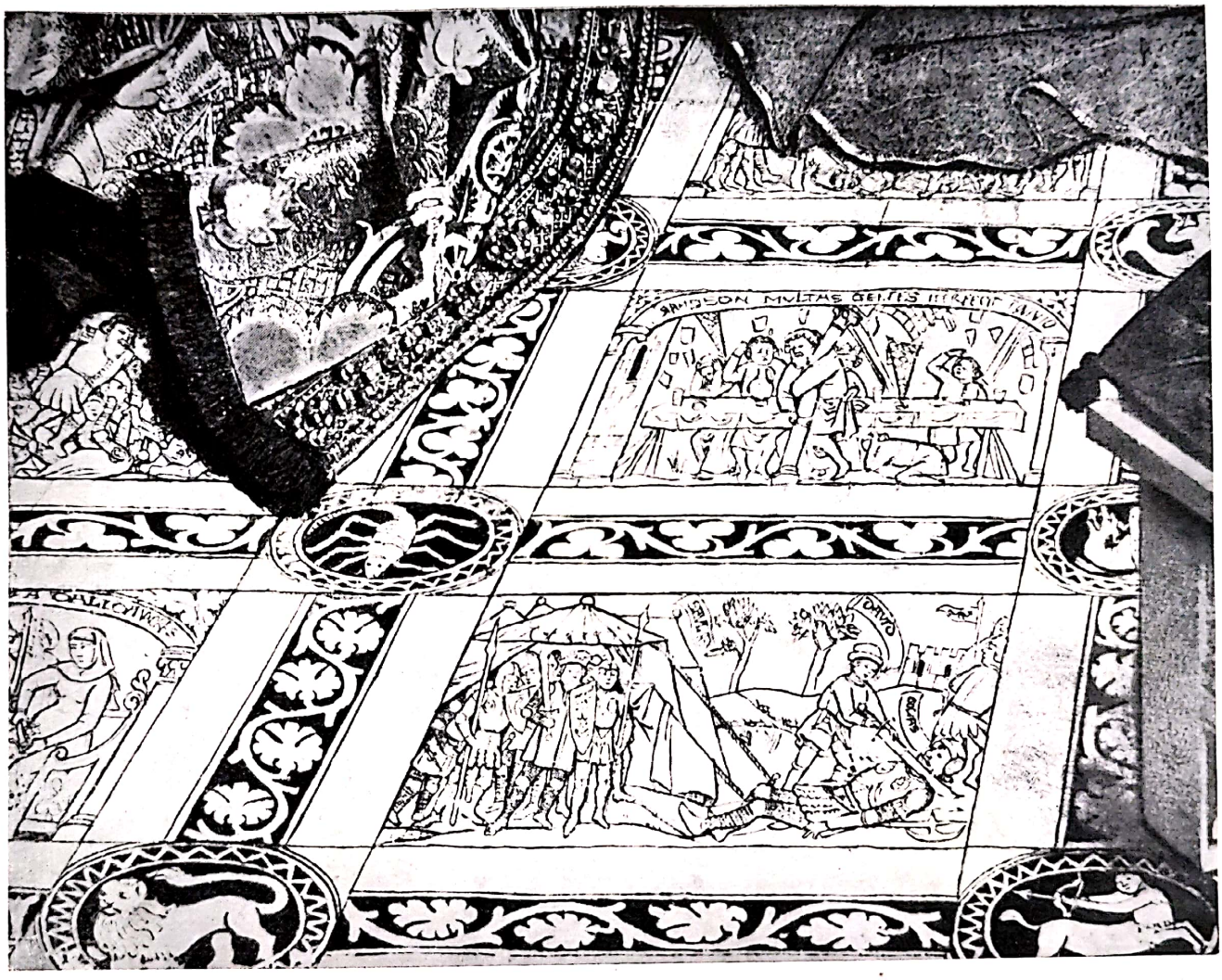


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

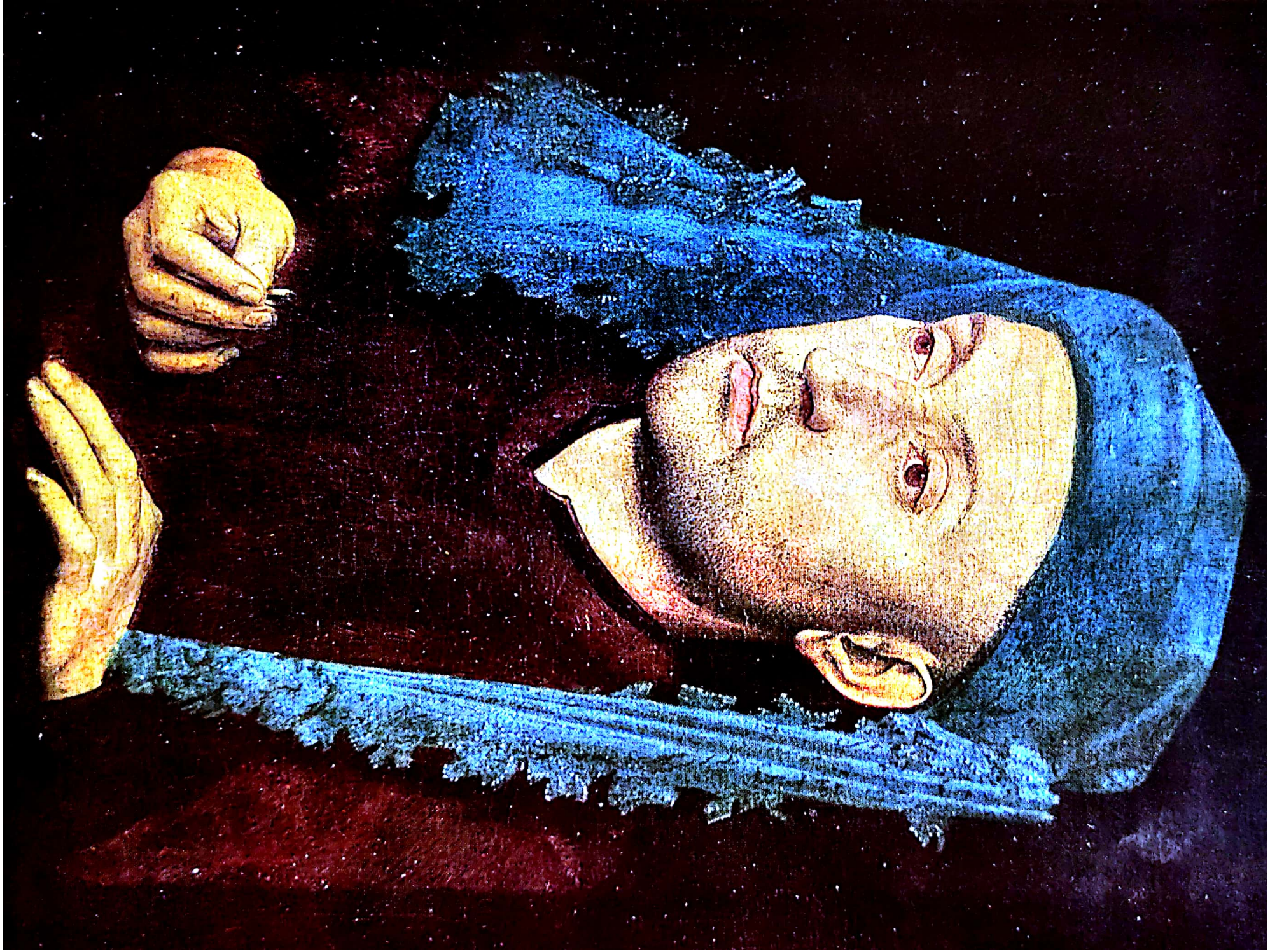
53. Bunavestire într-o biserică
54. Bunavestire într-o biserică *(detaliu)*



Scanned with OKEN Scanner

55. Sf. Ieronim

Scanned with OKEN Scanner



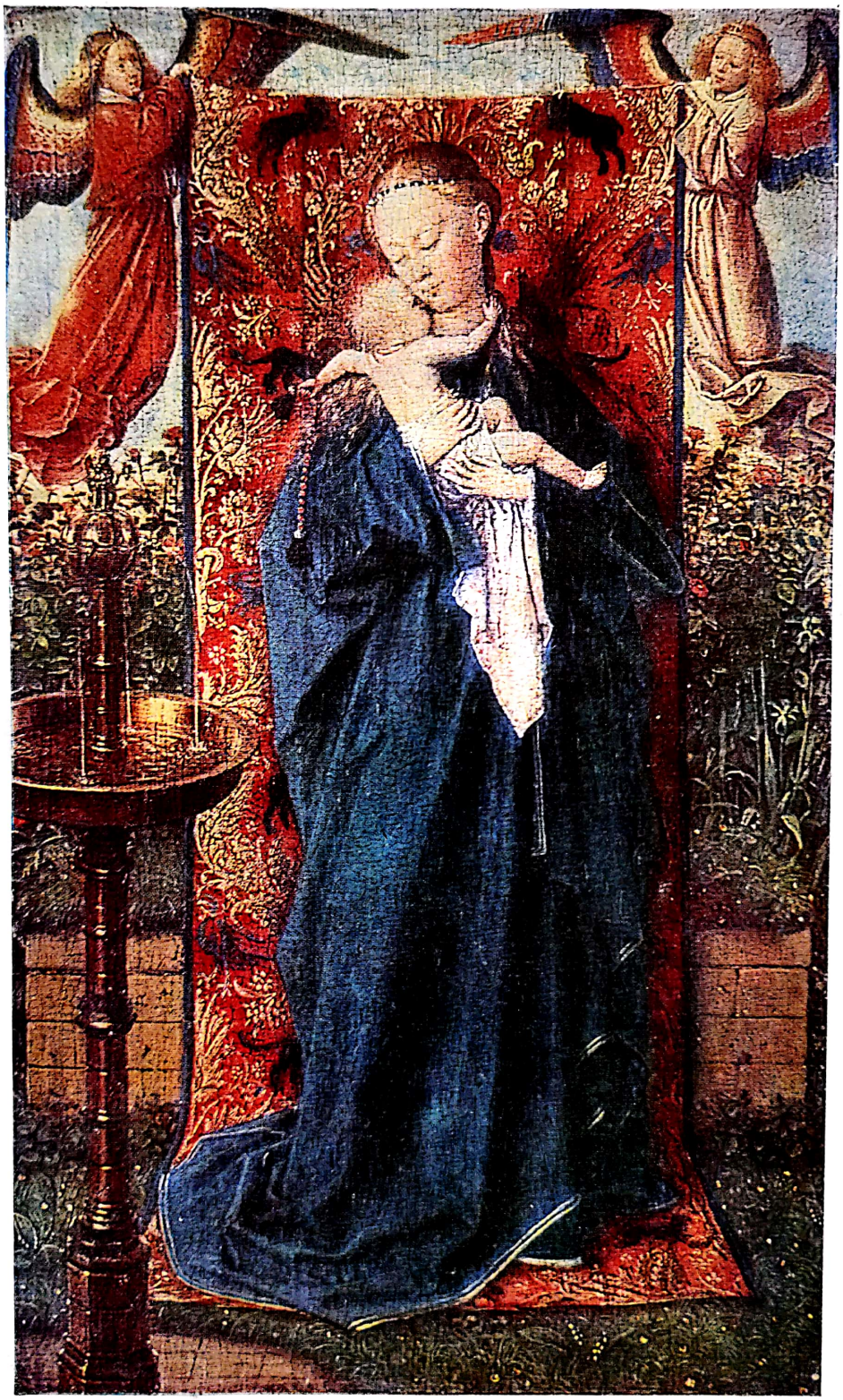
Scanned with OKEN Scanner

57. Sf. Francisc de Assisi primind stigmatele
58. Portretul unui cavaler al ordinului Lînii de aur

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

59. Fecioara la fîntînă

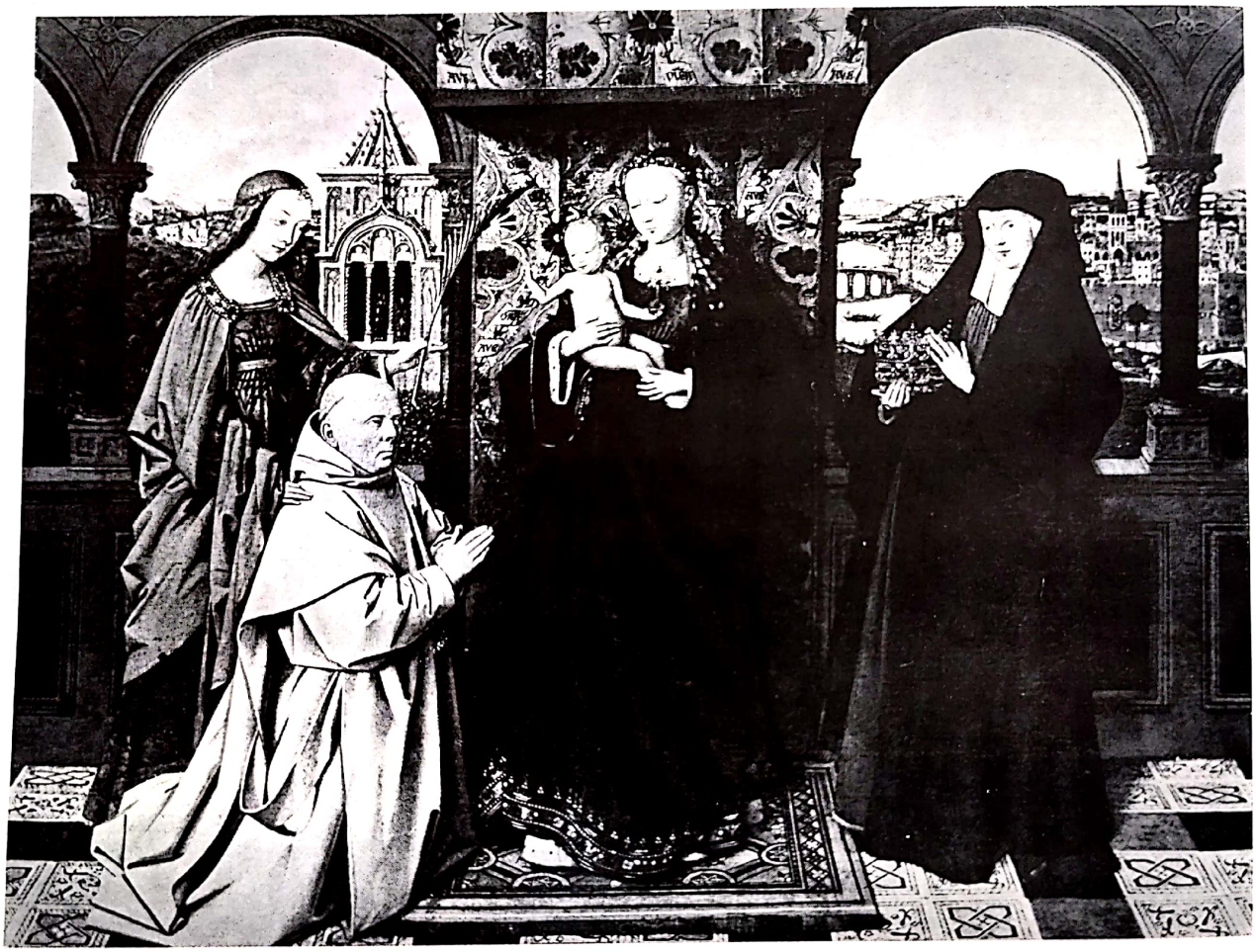


Scanned with OKEN Scanner

60. Portret de bărbat cu turban roşu *(detaliu)*

Scanned with OKEN Scanner

61. Madona cu sfinți și un călugăr certosan



Scanned with OKEN Scanner

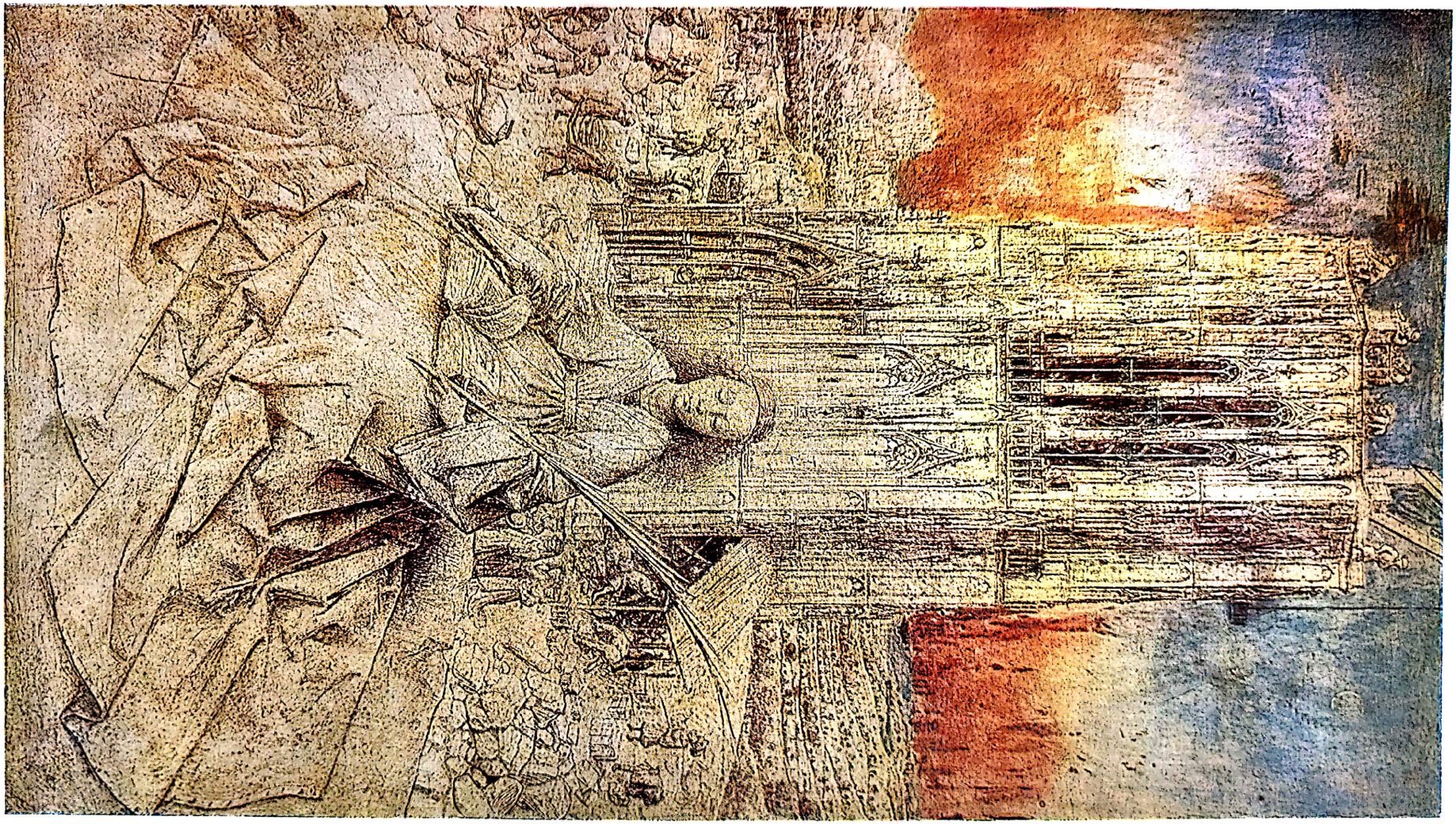
62. Madona cu sfinți și un călugăr certosan *(fragment)*

63. Sf. Barbara

64. Portretul lui Giovanni Arnolfini

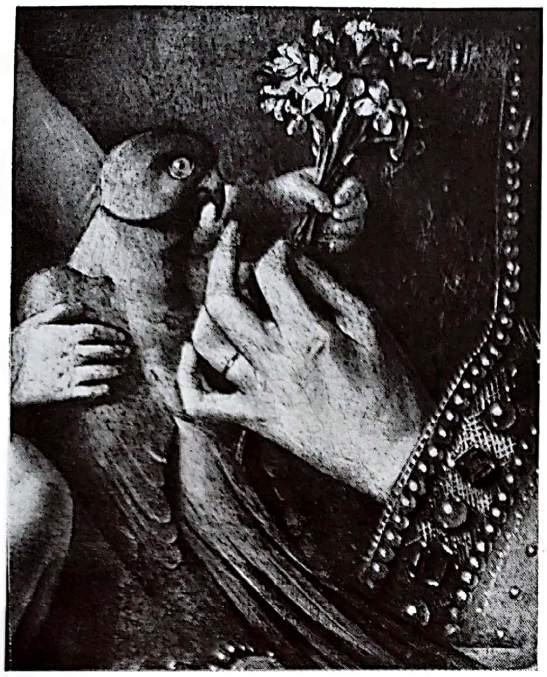
→

Scanned with OKEN Scanner

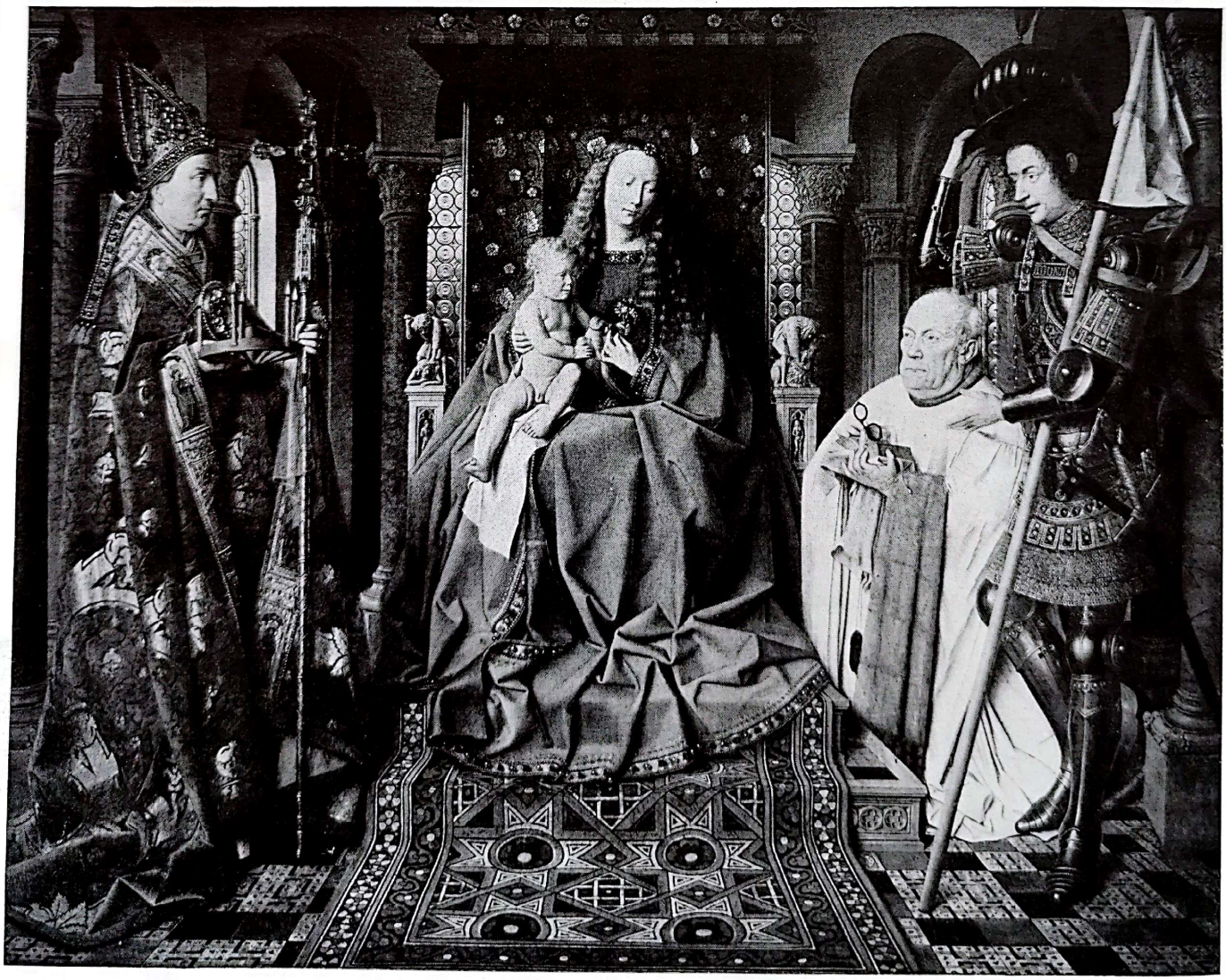


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



65. Fecioara cu canonicul van der Paele *(detaliu)*
66. Fecioara cu canonicul van der Paele
67. Fecioara cu canonicul van der Paele *(fragment)*



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

68. Portretul lui Jan de Leeuw
69. Cardinalul Niccolò Albergati *(desen)*
70. Portret de bărbat (« Tymotheos »)

Scanned with OKEN Scanner

71. Bunavestire

72. Madona Lucca

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

73. Altarul « de călătorie » de la Dresda: Sf. Mihail cu donatorul

74. Altarul « de călătorie » de la Dresda

Scanned with OKEN Scanner

75. Portretul Margaretei van Eyck
76. Portretul lui Niccolò Albergati

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

SURSA REPRODUCERILOR

Diapozitive color:
PREISS et Co. Kunstverlag, Ismaning: nr. 47, 50
Fotocolor SCALA, Firenze: nr. 5, 10, 11, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 27, 30, 31, 43, 59, 63 și supracoperta
Laboratorul Foto al Combinatului poligrafic
CASA SCÎNTEII: nr. 56

Fotografii alb-negru:
Copyright A.C.L., Bruxelles: nr. 66
Foto ALINARI, Firenze: nr. 57
F. BRUCKMANN K.G. München: nr. 8, 9, 13, 14, 18, 19, 28, 29, 34, 37, 38, 39, 44, 53, 58, 64, 67, 68, 70, 72, 73, 74
Bildarchiv Foto MARBURG, Marburg/Lahn: nr. 75
Kunstverlag WOLFRUM, Wien: nr. 76

BUN DE TIPAR: 24.VI.1975
APĂRUT 1975
COLI DE TIPAR 4
PLANȘE TIP ÎNALT: 32
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7.75
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJ 10.000+110
TIRAJ EDIȚIE 5.000

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ „ARTA GRAFICĂ"
CALEA ȘERBAN VODĂ NR. 133,
BUCUREȘTI, REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner